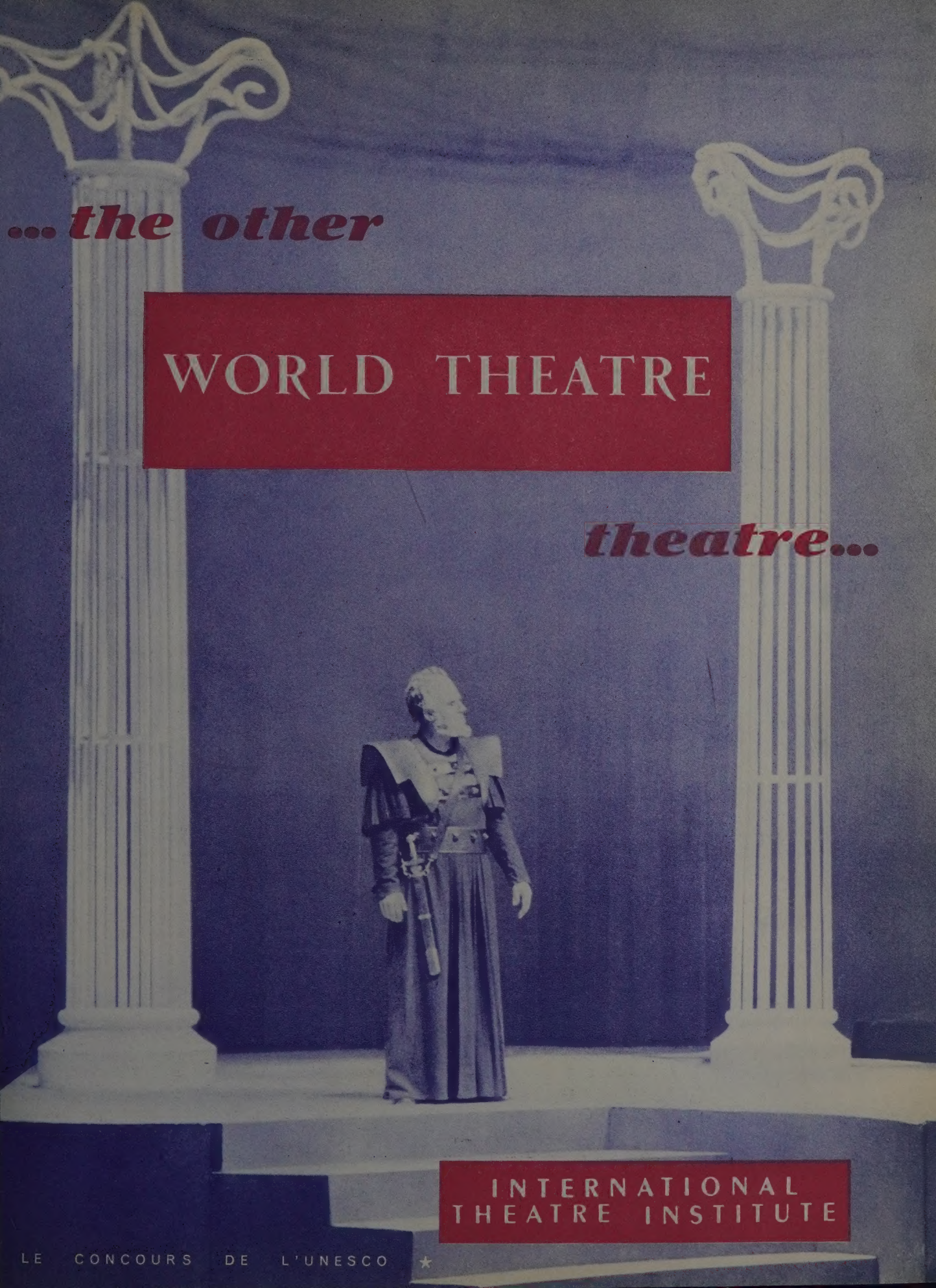

...the other
WORLD THEATRE
theatre...
INTERNATIONAL
THEATRE INSTITUTE
LE CONCOURS DE L'UNESCO ★

## CORRESPONDANTS

| | Un seul abonnement | Un abonnement jumelé | Prix du numéro |
|---|---|---|---|
| ALLEMAGNE *Deutsch Mark*<br>Deutsch Franzosicher Buchdienst. GMBH. Gutenberg-Platz 1, MAINZ. Werkdeutscher Zeitschriften Grossvertreib GMBH. Hauptstrass 84, OFFENBURG-BADEN. | 22 | 42 | 6 |
| AUSTRALIE *Livres Australiennes*<br>Continental Bookshop, 300, Little Collins street, MELBOURNE C. I. Graham Book Company, 39-49 Martin Place. SYDNEY NSW. | 2 | 3,10 | 0,10 |
| BELGIQUE *Francs Belges*<br>ÉDITIONS OLIVIER PERRIN, 87, av. Louis Lepoutre, BRUXELLES, C. C. P. 267.88. Tél. 44.81.02. En vente dans toutes les Librairies et les Kiosques. | 195 | 363 | 60 |
| CANADA *Dollars U. S.*<br>International Trade Press, 99, King street, TORONTO. Périodica, 4234, rue de la Roche, MONTREAL 34. M. Paul Stucker Enrg. 3440, Côte des Neiges. MONTREAL. | 6 | 10 | 1,75 |
| ÉTATS-UNIS *Dollars U. S.*<br>Theatre Arts Books, 224, West 4th, avenue NEW YORK 14. | 5 | 9 | 1,50 |
| FRANCE ET COLONIES<br>198, boulevard Saint-Germain, PARIS. C. C. P. 646-802. *Francs*<br>Abonnements payés en France et servis à l'étranger. *Francs*<br>En vente dans toutes les Librairies et Kiosques. | 1.500<br>1.800 | 2.800<br>3.400 | 450<br>500 |
| ITALIE *Lires*<br>Inter-Orbis, Piazza Diaz I, MILAN. Messageries Italiennes, Via P. Lomazzo 52, MILAN. | 3.000 | 5.000 | 850 |
| INDES<br>Oxford Library, Book Shop, Park Street, CALCUTTA. | | | |
| JAPON *Yens*<br>Centre du Livre Français, S. E. F. Building 7, 1-Chome, Honcho Nihon-bashi Chuo-ku, Tokio | 1.500 | 2 800 | 450 |
| PAYS-BAS *Florins*<br>Meulenhoff & C°, Beulingstraat 2-4, AMSTERDAM. Moderne Boekhandel, Leidsestraat 70-74, AMSTERDAM C. Martinus Nijhoff's Boekhandel, Lange Voorhout 9, LA HAYE. | 19,60 | 36,50 | |
| ROYAUME-UNI *Sh.*<br>The Continental Publishers Ltd, 34 Maiden Lane, Bedford street, LONDON W. C. 2. | 25 | 45 | 6,6 |
| SUÈDE *Couronnes*<br>A. B. Sandberg Bokhandel, Sturegatan 8, STOCKHOLM. Wennergren-Williams A. B. Box 657, STOCKHOLM 1. C. E. Fritze, Fredsgatan 2, STOCKHOLM 16. | 24,70 | 46 | |
| SUISSE *Francs Suisses*<br>Europa Verlag A. G. 5, Ramistrasse, ZURICH. Office du Livre, 6, rue du Temple, FRIBOURG. | 22 | 42 | 6 |

## LES CENTRES NATIONAUX DE L'I. I. T.

AUSTRALIE : Australian National Centre for the ITI, c/o Commonwealth Office of Education Box 3879 G. P. O., SYDNEY.

AUTRICHE : Prof. Wilhelm Schmidt, Dorotheergasse 7, VIENNE.

BELGIQUE : M. Herman Teirlinck, 40, boulevard du Régent, BRUXELLES.

BRÉSIL : M. Daniel da Silva Rocha, p/a S. B. A. T., 97/III, avenue Almirante Barroso ; RIO DE JANEIRO.

CHILI : M. Augustin Sité, p/a Théâtre Expérimental, Université du CHILI, SANTIAGO-DU-CHILI.

CHINE : M. Yui Shang-Yuen, Académie Nationale des Arts Dramatiques, Ta-Kwang, NANKING.

CUBA : M. Francisco Morin, p/a Prometeo, Anguiar 20, HABANA.

DANEMARK : M. Svend Erichsen, Nyvej 1 b, COPENHAGUE.

ÉQUATEUR : M^me^ Maruja Espinosa de Darquea, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 332, avenue Mariano Aguilera, QUITO.

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE : Miss Helen Hayes, A. N. T. A., 245 West 52 Street, NEW YORK-19.

FINLANDE : M. Eino Kalima. Vuorikatu 6 A 3, HELSINKI.

FRANCE : M. Benoît Léon-Deutsch, 2, rue de la Paix, PARIS.

GRÈCE : M. Terzakis, Théâtre Costa Moussouri, Plateia Karytsi, ATHÈNES.

INDE : M. Kamaladevi, c/o Maidens Hotel, room 14, DELHI.

ISRAEL : M. Aharon Messkin. Habima Theatre, P. O. B. 222, TEL-AVIV.

ITALIE : M. Vincenzo Torraca, c/o E. I. S. T., 11 via Molise, ROME.

JAPON : M. Seijchiro Takahashi, Japan Pen Club, Meiji Seika Building, Kyobashi-ku, Chuo-ku, TOKYO.

MEXIQUE : M. Salvador Novo, Palacio de Bellas Artes, Departamento de Teatro, MEXICO D. F.

NORVÈGE : M. Axel Otto Normann, Det Nye Teater, OSLO.

NOUVELLE-ZÉLANDE : M. G. H. A. Swan, New Zealand Drama Council Evening Post Building, Willis Street. WELLINGTON.

PAYS-BAS : Prof. Dr. L. J. van Holk, rue Anna Paulowna 97, LA HAYE.

POLOGNE : M. Juliusz Starzynski, Institut d'Art, Krakowskie Predmescie 17, VARSOVIE.

ROYAUME-UNI : Viscount Esher, 7, Goodwin's Court, St. Martin's Lane, LONDRES W. C. 2.

SUÈDE : M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan, 7, STOCKHOLM.

SUISSE : M. Emil Oprecht. Konkordiastrasse 14, ZURICH.

UNION DE L'AFRIQUE DU SUD : M. Schach, Little Theatre, CAPE-TOWN.

URUGUAY : M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Juan D. Jackson 1132, MONTEVIDEO.

YOUGOSLAVIE : M. Milan Bogdanovic, 7, Francuska U1, BELGRADE.

*et dans toutes les librairies Unesco et dans les centres nationaux de l' I. I. T. de tous les pays.*

ERRATUM

*La légende exacte de la photographie de couverture est : Décor de Leni Bauer-Ecsy pour* Phèdre. *Elle vient en remplacement de la légende indiquée en page sommaire.*

*The exact caption for the photograph on the cover is : Leni Bauer-Ecsy's décor for* Phèdre. *It takes the place of the caption given under the summary.*


# TERRES DE FRANCE
## ET DE L'UNION FRANÇAISE

★

REVUE MENSUELLE

*Au format 21 × 27 de 64 pages illustrées en 2 couleurs héliogravure et offset, présentée sous couverture de papier fort, illustrée en héliogravure.*

ABONNEMENT : UN AN (10 N^os^) 3.200 FR. — L'EXEMPLAIRE : 350 FR.

198, bd Saint-Germain - Paris-VII^e^.

# *LE THÉATRE DANS LE MONDE*
# *WORLD THEATRE*

VOLUME III — NUMÉRO 2

INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
PUBLISHED UNDER THE AUSPICES OF UNESCO

INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉATRE
REVUE PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS DE L'UNESCO

HONORARY PRESIDENTS ★ PRÉSIDENTS HONORAIRES
J. B. PRIESTLEY, LLEWELLYN REES

PRESIDENT 1953-1955 ★ PRÉSIDENT 1953-1955
JHR. MR. P. J. W. DE BRAUW

## EXECUTIVE COMMITTEE ★ COMITÉ EXÉCUTIF

PRESIDENT ★ PRÉSIDENT
JEAN DARCANTE *(France)*

VICE-PRESIDENTS ★ VICE-PRÉSIDENTS
Milan Bogdanovic *(Yougoslavie-Yugoslavia)*, JHR. P. J. W. de Brauw *(Netherlands-Pays-Bas)*

MEMBERS ★ MEMBRES
Dora Stratou *(Greece-Grèce)*, Lalit Mohan Jamnadas *(India-Indes)*,
Vincenzo Torraca *(Italy-Italie)*, Octavio Paz *(Mexico-Mexique)*,
Axel-Otto Norman *(Norway-Norvège)*, Max Gertsch *(Switzerland-Suisse)*,
Llewellyn Rees *(United Kingdom-Royaume Uni)*, Rosamond Gilder *(U. S. A.-Etats-Unis)*.

GENERAL SECRETARY OF THE I. T. I. ★ SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'I. I. T.
André Josset.
Unesco House - Maison de l'Unesco, 19, avenue Kléber, PARIS (XVI[e]).

## EDITORIAL COMMITTEE ★ COMITÉ DES PUBLICATIONS

PRESIDENT ★ PRÉSIDENT
Kenneth Rae *(United Kingdom - Royaume-Uni)*.

MEMBERS ★ MEMBRES
Paul Louis Mignon *(France)*, Oskar Wälterlin *(Switzerland-Suisse)*,
Rosamond Gilder *(United States of America-Etats-Unis)*.

EDITOR ★ RÉDACTEUR EN CHEF
René Hainaux
24, avenue de l'Atlantique, BRUXELLES (Belgique)

PUBLISHER - ADMINISTRATION - ÉDITEUR
OLIVIER PERRIN
198, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS. FRANCE

# *Summary ★ Sommaire*

*THE OTHER THEATRE*


I — EDITORIAL

*by E. Martin Browne* (President of the International Amateur Theatre Association).

II — THE UNIVERSITY THEATRE

University Companies in Germany,
*by Hans Knudsen* (Freie Universität, Berlin).

The Theatre and French Universities,
*by Pierre Chevrillon* (Université de Poitiers).

An Album of University performances all over the world: Belgium, Canada, Chile, Denmark, Finland, Greece, Italy, Netherlands, Sweden, Switzerland, Union of South Africa, Uruguay and United Kingdom.

Background and functions of the American University Theatre,
*by Henry Schnitzler* (University of California).

Impressions of the University Theatre in the U. S. A.

III—THE AMATEUR THEATRE MAKES ITSELF KNOWN

An international enquiry into the social and artistic part played by the amateur theatre with a commentary *by Georges Sion.*

IV—WORLD NEWS

Brazil, Canada, France, Germany, New Zealand, Peru, United Kingdom, United States and Yugoslavia.


*N. B. Abreviations in the photograph captions signify : M : producer (english) or director (american), D : designer, C : costumes, Ch : choreography, P : photograph.*

ON THE COVER :
General Lamachos in *The Acharnians*, by Plautus. Masks by Max Breitschmid. Basel, 1937.

*UNIVERSITAIRES ET AMATEURS*


EDITORIAL

*par E. Martin Browne* (Président de l'Association Internationale des Théâtres Amateurs).

II — THEATRE UNIVERSITAIRE

Les Compagnies Universitaires allemandes,
*par Hans Knudsen* (Freie Universität, Berlin).

Le Théatre et l'Université Française,
*par Pierre Chevrillon* (Université de Poitiers).

Album des Représentations Universitaires dans le monde : Belgique, Canada, Chili, Danemark, Finlande, Grèce, Italie, Pays-Bas, Royaume-Uni, Suède, Suisse, Union Sud-Africaine, Uruguay.

Mission du Théatre Universitaire aux U. S. A., *par Henry Schnitzler* (Université de Californie).

Images du Théatre Universitaire aux U. S. A.

III — LE THÉATRE AMATEUR SE PRÉSENTE

Enquête internationale sur son role social et artistique, commentée *par Georges Sion.*

IV — CHRONIQUES DU MONDE

Brésil, Canada, France, Allemagne, Nouvelle-Zélande, Pérou, Royaume-Uni, États-Unis et Yougoslavie.


*N. B. Signification des abréviations dans les légendes des photos : M signifie metteur en scène, D signifie décorateur, C signifie costumes, Ch signifie chorégraphe, P signifie photographe.*

EN COUVERTURE :
Le Général Lamachos dans *Les Acharniens* de Plaute. Masque de Max Breitschmid. Bâle, 1937.

## COLLABORATORS - CORRESPONDENTS ★ COLLABORATEURS - CORRESPONDANTS

*Members of the* I. T. I. — *Membres de l'*I. I. T

Australia: W. J. WEEDEN; Austria: Hanns WINTER; Belgique: Jean FRANCIS et Jan GROOTAERS; Brazil: J. KOSSOWSKI; Chili: Mario NAUDON DE LA SOTTA; China: A. C. SCOTT; Cuba; Czecoslovakia: Jan KOPECKY; Denmark: Svend FRIDBERG; Ecuador; Finlande: Toini HAVU; France: Paul-Louis MIGNON; Grèce: M. PLORITIS; India G. S. KHOSLA; Israel; Italy: G. GIANCOLA; Japan: Kihachi KITAMURA; Mexico: Salvador NOVO; Netherlands: H. P. PLANTENGA; New Zealand: R. WALKER; Norway: Knut THOMASSEN; Poland: Arnold SZYFMAN; Sweden: Dan LIPSCHUTZ and Axel STRINDBERG; Suisse: S. THEILACKER; Union of South Africa: Leonard SCHACH; United Kingdom: Kenneth RAE and J. C. TREWIN; United States of America: Elizabeth BURDICK and Rosamond GILDER; Uruguay: E. Acevedo SOLANO; Yugoslavia: Marijan MATKOVIC.

*Non-members of the* I. T. I. — *Non membres de l'*I. I. T.

Argentine: J. O. PONFERRADA; Canada: Guy BEAULNE; Germany: Ingvelde MULLER; Peru: Bernardo ROCA-REY Turkey: Orhan BURIAN; Union of the Soviet Socialist Republics: SOVINFORMBURO.

# *Editorial*

★

## THE OTHER THEATRE

*Our English title has been unashamedly borrowed from a book by Norman Marshall, which Messrs John Lehman published in 1947.*

*THIS number of World Theatre attempts to give an impression of the vast activity carried on today by non-professionals. Statistics can only show its extent, not its almost infinite variety : but the articles and photographs will help to fill out the picture.*

*I count myself happy to have the task of introducing it to theatrical readers. Being at the same time a professional producer and the Director of a federation composed mainly of amateur societies, I am in the fortunate position to understand both points of view : and I believe that closer co-operation between the two is both possible and advantageous to the theatre.*

*The factors making for division are easy to perceive The professional cherishes his just pride in the craft to which his life is devoted, and defends his rights and his livelihood. The amateur, to whom the theatre is a pastime, is apt to be parochial, concerned only with his own show and forgetting that the theatre is a universal art. He may fail to support the professional, and so breed the suspicion that amateurs do the theatre more harm than good. These are the human problems which we face on account of the huge growth of the non-professional movement.*

*Yet the motives for co-operation between professional and amateur are in fact stronger than these dividing suspicions. Both are animated by a passionate love of our exacting art, to which nothing but such a passion would bind them, whether for leisure or for livelihood. And, if each truly understood the other, they would see that their functions are different but complementary. The public for each is large, but it seeks in each a different quality. To the professional, it looks for artistic achievement, for the satisfaction and delight which it may receive as audience : and this delight lies most of all in acting. This the amateur cannot supply, for it is only by the professional's complete concentration, his lifelong discipline of body and mind, that mastery of the art of acting can be achieved.*

*People go to amateur performance for other reasons. In smaller places the amateurs supply them with their only drama. But for most people amateur drama is chiefly a* community *function, a part of the social life of a neighbourhood, a church, a club, a factory, a school. Here, it has great value for the theatre, since it introduces people to the drama, and can lay the foundation of a habit of theatre-going. And most important in this connection is the steadily growing number of amateur companies who are forming the taste of audience by doing plays of high quality and expending on them all the care which leisure-time workers can afford. These groups provide the cream of the professional theatre's audience.*

*The Universities, whether through Drama Departments or student societies, outstandingly fulfil this function. They provide the intellectual stimulus necessary to an art which, because it is popular and composite, needs eternally rescuing from banality.*

*In the last few years, international links have been forged in the non-professional theatre. The "Delphiad" this year at Lyons is the third international festival of university companies. Two years ago, the International Amateur Theatre Association was formed binding together 25 federations from 18 countries. This year, it held its first Congress at The Hague : and one of its basic affirmations was of support and loyalty to the professional theatre.*

E. Martin Browne
*Director of the British Drama League,*
*President of the International Amateur Theatre Association.*

# *Editorial*

*

## LES NON-PROFESSIONNELS

*Ce numéro du* Théâtre dans le Monde *tente de donner une idée de la très grande activité déployée aujourd'hui par les non-professionnels. Si les statistiques ne montrent que son étendue, non son infinie variété, les articles et les photographies aideront à parfaire le tableau.*

*Je me réjouis pour ma part d'avoir mission de présenter ce numéro aux lecteurs amis du théâtre. Etant à la fois metteur en scène professionnel et directeur d'une fédération composée surtout de sociétés d'amateurs, je suis heureusement placé pour comprendre les deux points de vue, et je crois une coopération plus étroite entre les deux « secteurs » non seulement possible mais utile au théâtre.*

*Les éléments de division se devinent aisément. Le professionnel aime avec une légitime fierté l'art auquel il a voué sa vie, il défend ses droits et son moyen d'existence. L'amateur, pour qui le théâtre est un passe-temps, tend à être exclusif ; il s'intéresse uniquement à son spectacle et oublie que le théâtre est un art universel. Il néglige parfois de soutenir le professionnel, provoquant ainsi le sentiment que les amateurs feraient au théâtre plus de tort que de bien. Voilà les problèmes humains que nous rencontrons en étudiant l'énorme développement du mouvement non professionnel.*

*En réalité, les motifs de coopération entre professionnels et amateurs sont plus forts que les mobiles de suspicion et de division. Tous sont animés par l'amour passionné d'un art exigeant. Si les uns comprenaient les autres, tous verraient que leurs missions sont différentes mais complémentaires.*

*Le public, pour chacun, est vaste. Il recherche simplement chez chacun des qualités différentes. Du professionnel, il attend la perfection artistique, la satisfaction et le ravissement que peut en recevoir le spectateur — et ce ravissement vient surtout du* jeu. *A cela, l'amateur ne saurait prétendre, car la maîtrise du jeu ne s'acquiert que par la concentration du professionnel et par la discipline de toute une vie.*

*Le public va au théâtre amateur pour d'autres raisons. Au fond des provinces, il arrive qu'il n'y ait pas d'autre théâtre. Mais, plus souvent, le théâtre amateur est d'abord une œuvre de* communauté, *une part de la vie sociale d'un entourage : église, club, usine ou école. Ici, il sert le théâtre puisqu'il y amène le public et crée ainsi une « habitude ». Ceci est d'autant plus important que s'accroît le nombre de compagnies d'amateurs qui forment le goût du spectateur en jouant des œuvres de qualité et en y consacrant tous les soins que les loisirs d'un travailleur lui permettent. Ces groupements fournissent au théâtre professionnel l'élite de son public.*

*Quant aux Universités — facultés théâtrales ou sociétés d'étudiants — elles remplissent tout particulièrement cette mission. Elles apportent le stimulant intellectuel nécessaire à un art qui, par son caractère populaire et composite, a éternellement besoin d'échapper à la banalité.*

*Ces dernières années, des liens internationaux ont été forgés au sein du théâtre non professionnel. La Delphiade de 1953 à Lyon est le troisième festival international de troupes universitaires. Il y a deux ans, l'Association Internationale du Théâtre Amateur a été constituée par vingt-cinq fédérations de dix-huit pays. Cette année, elle a organisé son premier Congrès à La Haye : un de ses principes essentiels est précisément cette collaboration loyale avec le théâtre professionnel.*

E. Martin Browne
*Directeur de la British Drama League,*
*Président de l'Association Internationale du Théâtre Amateur.*

# UNIVERSITY COMPANIES IN GERMANY

# LES COMPAGNIES UNIVERSITAIRES ALLEMANDES

HANS KNUDSEN

★

SINCE 1945 theatre companies have assumed a growing importance in the German universities. There are now about twenty of them, grouped under the Federation of German Students' Theatres.

After the excesses of the past it was salutary that youth should be encouraged in the paths of art and university theatres appeared as a natural means to this end. This intention must be understood if present achievement and future possibilities are to be made clear. For student theatres are not confined to those universities which possess a department or professorship of drama. The universities that teach drama as a science naturally having acting companies too, but only two of them have autonomous Faculties of Drama, Berlin and Cologne. Elsewhere, at Göttingen and Munich for example, there are courses on drama but of minor importance. Though we may regret it, the truth is that the universities still hesitate to recognize the value of a scientific department of dramatic studies.

This is a fact of capital importance in considering the activities of university companies, for those attached to an official department of drama dispose of the necessary funds, an essential aspect of the question. The history of university companies is one of constant struggle against material difficulties and often a company is defeated and dissolved for lack of a few hundred marks.

The German student companies should not be compared with those of the United States. The latter play a part more comparable to our municipal theatres. Every German town of any importance, like Hensburg, Coblenz, Hof or Ratisbon, possesses a resident professional company. In America these do not exist and in many parts of the country the student companies take their place. It is hard not to envy the latter their magnificent buildings and installations, for German students often do not know where to play or how to pay for dresses and scenery. Box office receipts are very small, for the students are neither able nor willing to compete with the professional theatre, at a time when thousands of regular actors are out of work. One company of students attempted to defray expenses by going on tour, but they returned grievously in debt.

Moreover students cannot hope to pay their college fees by acting as some of them do by giving lessons or minding children. The university theatre is obliged to remain entirely altruistic, idealistic and disinterested. Entrance fees cannot do more than contribute toward expenses (in Berlin, where the State bears the cost, entrance is free). On the other hand the students cannot

DEPUIS 1945, les compagnies théâtrales ont pris dans les Universités allemandes une importance croissante. Il en existe une vingtaine aujourd'hui, que groupe la Fédération des Théâtres Estudiantins Allemands.

Après les excès du passé, il était utile d'orienter la jeunesse vers l'art et le théâtre universitaire apparut naturellement comme un moyen d'influencer cette éducation. Il est nécessaire de connaître

Der Engländer, *J. M. R. Lenz. Berlin.*

bear the cost of dresses and scenery out of their own slender purses.

But these are secondary considerations compared with the question of whether our students should be reckoned amateurs in the good sense or the bad. For certain amateur performances command universal respect, even without invoking the very best like the company of Oberammergau. Others represent the work of unprofessional groups united in some moral purpose, whose programme is chosen accordingly.

On the other hand whenever 'amateurs' are mentioned in Germany, a picture is evoked of those companies who end an evening of jazz with some dilettante performance of pretentious mediocrity. The student theatre escapes this weakness especially when, as in Berlin, it is attached to a regular Faculty of Drama. Here nearly all the students, whether they intend to be producers, dramatic advisers or critics, have some previously gathered experience of acting. Even in less favoured universities they distinguish themselves from ordinary amateurs. They only join the company if they have unquestionable talent, are able to serve the purposes of the play and grasp the intentions of the producer. Some of them might well become professional actors. They do not because they have already chosen their professions, law, medicine, education, science or political economy. They have placed their highest aspirations in these careers and are aware that

Phot. Buhs.

Napoléon in New Orleans, *Georg Kaiser. Berlin.*

a dramatic talent good enough for provincial towns would get them nowhere in Hamburg, Munich or Berlin. They cannot afford to waste their university chances. Nevertheless talent, intelligence and taste distinguish these university actors from the common ruck of amateurs.

Another problem is: who should do the producing? In my opinion a student should. Professional producers, in the few universities who have recourse to them, spoil the spirit in which the students work. A producer impresses his own personality on the performance; if he be a professional the performance no longer conveys the students' real potentialities.

It is easy for a company to make its name if a distinguished producer rehearses them for months on end. Obviously a Jürgen Fehling, a Boleslav Barlog or a Hans Schweikart will have more success than students Müller or Schultz. But the university

cette intention pour comprendre un exposé succinct des réalisations actuelles et des possibilités d'avenir. En effet, le théâtre estudiantin n'existe pas uniquement dans les Universités qui possèdent une Chaire ou un Institut d'art dramatique. Il va de soi que dans ces Universités, où le théâtre est étudié à l'égal d'une science, les étudiants montent aussi sur les planches. Mais elles sont deux seulement à compter une chaire autonome de sciences théâtrales : Berlin et Cologne. Ailleurs, à Göttingen et à Munich par exemple, il y a bien des séminaires de théâtre mais leur importance est accessoire. Regrettable peut-être, le fait est là : les Universités hésitent encore à reconnaître la valeur d'un département des sciences théâtrales.

Ce fait importe-t-il lorsqu'on étudie l'activité des compagnies universitaires ? Assurément, car les troupes rattachées à un Institut de Sciences théâtrales disposent des moyens financiers indispensables. Et cet aspect de la question est essentiel. L'histoire des théâtres universitaires montre une lutte incessante contre les difficultés matérielles et parfois une défaite qui aboutit, faute de quelques centaines de marks, à la dissolution d'une troupe.

Il ne faut pas assimiler les théâtres estudiantins d'Allemagne à ceux d'Amérique. Aux Etats-Unis, ils jouent un rôle assez comparable à celui des théâtres municipaux d'Allemagne. Dans les villes allemandes d'une certaine importance, telles Hensburg, Coblence, Hof ou Ratisbonne, existent des troupes fixes. Il n'y en a pas aux Etats-Unis et les compagnies universitaires, dans beaucoup de villes, remplacent les scènes professionnelles. Leurs magnifiques bâtiments, leurs installations somptueuses nous feraient bien envie... Les étudiants allemands, souvent, ne savent pas où jouer, ni comment payer costumes et décors. Les recettes ? Elles sont très modestes, puisque le théâtre estudiantin ne peut ni ne veut concurrencer le théâtre professionnel en une époque où des milliers d'acteurs allemands sont en chômage. Une compagnie d'étudiants a tenté de combler ses dépenses par des tournées : elle en est revenue avec un lourd passif.

En outre, les étudiants ne peuvent chercher dans le théâtre un moyen de payer leurs études comme certains le font en donnant des leçons ou en gardant des enfants. Le théâtre universitaire doit rester purement artistique, idéaliste et désintéressé. Le prix des entrées ne peut servir qu'à compenser éventuellement les frais. (A Berlin, où l'Etat couvre les dépenses, les entrées sont libres.) D'autre part, les étudiants ne pourraient payer costumes ou décors de leurs deniers...

Mais ce sont là questions secondaires auprès d'une autre : nos acteurs étudiants sont-ils des amateurs, dans l'acception péjorative du terme ? Je réponds vivement : non. Certaines représentations d'amateurs méritent un profond respect, et l'on ne doit même pas rappeler les meilleures, celles d'Oberammergau par exemple. D'autres sont aussi l'œuvre de groupements non professionnels qui se réunissent dans un but moral et choisissent leurs œuvres en conséquence.

Par contre, dès qu'on parle en Allemagne des « amateurs », on pense à toutes ces associations qui terminent leurs soirées de danse par des représentations où règne un dilettantisme médiocre et prétentieux. Le théâtre estudiantin échappe à ces faiblesses, surtout lorsqu'il se rattache, comme à Berlin, à une véritable Faculté de Sciences théâtrales. Ici, presque tous les étudiants, qu'ils veuillent devenir metteurs en scène, conseillers dramatiques ou critiques, apportent déjà, au départ, une formation d'acteur apprise ailleurs. Et même dans les autres universités moins favorisées, les acteurs se distinguent des amateurs ordinaires. Seuls en font partie les étudiants dont le talent est indéniable et qui sont aptes à servir une pièce et à saisir les intentions d'un metteur en scène. Certains d'entre eux pourraient même devenir des acteurs professionnels. Ils ne le font pas, car ils ont choisi déjà leur carrière : droit, médecine, enseignement, sciences, économie, etc. Ils ont placé dans ces carrières leurs plus intimes aspirations, et ils comprennent aussi qu'un talent suffisant pour de petits rôles dans des villes de

Phot. Grosser.

Der Zar lasst sich photographieren, *Georg Kaiser-Kurt Weill. Kiel.*

theatre is concerned with revealing the talents of its pupils and not those of Jürgen Fehling.

When a company is attached to a Faculty of dramatic art the students get lessons from specialized teachers and are thus trained in both the theory and practice of production. But they are still a minority. Let us hope that in time all will reap the benefits of such instruction.

Let us now broach the fundamental question of the repertoire. It is not so much a matter of deciding what should be played as whether the university theatres should cultivate the diversity of the professional stage, or confine themselves to particular 'genre.' In my view, since they are not intended to compete with the professional theatre, they should not choose the same plays. Each should develop its own repertoire on the principal of restoring to life for the students' benefit those plays with which their studies have made them familiar.

The Institut für Theaterwissenschaft of the Free University of Berlin set an example in *A Hessian Chritsmas Tale* (Hessisches Weihnachtsspiel). This early XVIth century play was given, not only in its original unabridged text, but in a multiple setting that revealed all the different scenes simultaneously.

The University Company of Munich, which only performs from time to time, likewise produced the XVIth century *Innsbrück Easter Play* (Innsbrücker Osterspiel) in the language and manner of its time and during the autumn Festival of 1953 the Berlin University Company gave a kindred restoration of *Puss in Boots* by Ludwig Tieck (1773-1853).

moyenne importance ne suffirait plus à Berlin, Hambourg ou Munich ; il ne faut pas dépasser ses possibilités universitaires. On voit tout de même que talent, culture et intelligence intimement mêlés distinguent les acteurs universitaires des amateurs.

Autre problème : qui doit mettre en scène ? Je crois que c'est un étudiant. Sous la direction d'un professionnel (de rares Universités ont recours à eux), l'esprit dans lequel travaillent les compagnies universitaires est faussé. Un metteur en scène imprime au spectacle la marque de sa personnalité ; s'il s'agit d'un professionnel, la représentation ne traduit plus les possibilités réelles des étudiants.

Il est facile d'acquérir un renom, lorsqu'un metteur en scène professionnel de valeur fait répéter les étudiants pendant des mois. Il va sans dire qu'un Jürgen Fehling, un Boleslav Barlog, un Hans Schweikart réussiront mieux que l'étudiant Müller ou Schultze. Mais le théâtre, à l'Université, doit révéler les qualités des universitaires et non celles de Jürgen Fehling...

Quand la compagnie est rattachée à une Faculté d'art dramatique, les étudiants reçoivent les leçons de professeurs spécialisés et apprennent ainsi la mise en scène en théorie et en pratique. C'est encore une minorité. Souhaitons simplement que les autres bénéficient des mêmes leçons.

Venons-en maintenant à la question capitale : le répertoire. Il ne s'agit pas de se demander ce qu'il faut jouer, mais d'abord si le théâtre universitaire doit cultiver la diversité de la scène professionnelle ou se cantonner dans certains genres. A mon avis,

Phot. Betz.

Innsbruch Easter Play. *Anonymous* XIV*th century author. München.*

★

Innsbrücker Osterspiel, *anonyme du* XIV^e *siècle. München.*

The university theatre's other function should be experimental. It should seek out plays unsuitable for the commercial stage and also try out new talent. The students where well inspired to give Gide's *Retour de l'Enfant Prodigue* in Rilke's translation at Munster, Giraudoux's *Song of Songs* in Berlin, Kokoschka's *Orpheus and Eurydice* in Frankfurt, Kafka's *Gravekeeper* in Mainz, Claudel's *The Hostage* in Cologne, and in Berlin again Edna Saint Vincent Millay's *Aria da Capo* and Saroyan's *Hello! out there.* For none of these plays had appeared on the professional stage.

It was also an excellent idea to present Jochen Thiem's *Colonel Agamemnon* in Berlin and his *The Circus is burning* in Frankfurt, for Thiem is a young author of great talent and growing reputation but whose powers have not yet reached their climax. Heidelberg university is to be congratulated for producing Rüdiger Syberberg's *Jossip and Joan,* Georg Kaiser's *Napoleon in New Orleans* was given by Berlin students in Erlangen long before any professional producer thought of it. The company at Kiel chose Kaiser's *Leatherheads* and *The Tzar lets himself be photographed.*

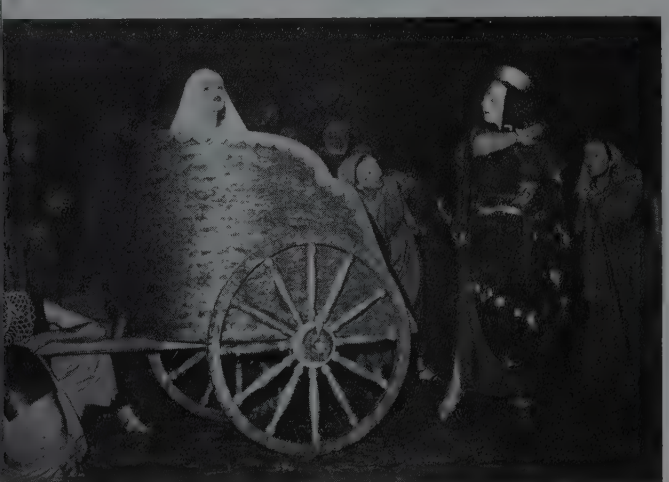
Darmstadt presented Jan de Hartog's *Skipper next to God,* Heidelberg gave Camus' *Caligula* in modern dress while Munster staged *The White Mirror* by Hofmannstahl.

We must also commend, even when these undertakings prove beyond the students' powers, productions of Camus' *Les Justes* in Heidelberg, Fry's *A Phœnix too Frequent* in English at Munich, of *Väterchen* and *Die Aussteuer* by Plautus and *Love's Labour's Lost* in a very early translation (Eschenburg 1775) at Munster, and of *Bramarbas* by J. M. R. Lenz, a contemporary of Gœthe, in Berlin.

On the other hand, Shaw's *Arms and the Man* at Heidelberg and Würzburg, Büchner's *Death of Danton* and Sartre's *La Putain respectueuse* at Friburg, Maurice Rostand's *L'Homme que j'ai tué* at Darmstadt, Manfred Hausmann's *Lilofee* at Kiel, Fry's *Venus Observed* at Erlangen and Steinbeck's *Of Mice and Men* at Karlsruhe were all plays well known on the professional stage. They deflect us from our purpose of giving the university theatre its own particular physiognomy.

It must be confessed that, up to 1945, towns like Erlangen for instance supported a regular company which disappeared so soon as the students became proficient enough to replace it. From a sociological point of view this may be regrettable but it is also understandable that the public should have prefered the student's

Agamemnon, *Eschyle. Collegium Delphicum. Mainz.*



comme il n'est pas destiné à dédoubler le théâtre professionnel, il ne doit pas jouer les mêmes pièces.

Son répertoire propre, il l'établira en partant du principe « restauration et expérience » ; c'est-à-dire, par la représentation, restaurer les pièces dans l'esprit où elles sont apparues lors des cours. C'est ce que fit par exemple la troupe de l'Institut für Theaterwissenschaft de l'Université Libre de Berlin, avec un *Conte de Noël Hessois* (Hessisches Weihnachtsspiel) du début du XVI[e] siècle ; ce texte fut non seulement joué dans sa version originale intégrale, mais présenté dans ce décor simultané où les différents « lieux scéniques » se côtoient. De même, la compagnie universitaire de Munich — qui joue irrégulièrement — présenta *Le Jeu Pascal d'Innsbrück* du XIV[e] siècle (Innsbrücker Osterspiel) dans le texte et le dispositif d'époque. Pendant le Festival d'automne de 1953, le groupe universitaire berlinois « restaura » de manière identique *Le Chat botté* (Der gestiefelte Kater), de Ludwig Tieck (1773-1853).

L'autre but : expérimenter, consiste à chercher des pièces qui ne conviennent pas au théâtre professionnel. Mais il signifie aussi « tenter une expérience », mettre à l'épreuve un débutant.

Excellentes décisions que de monter à Munster *Le Retour de l'Enfant prodigue* de Gide, dans la traduction de Rilke, à Berlin *Le Cantique des Cantiques* de Giraudoux, à Francfort *Orphée et Eurydice* de Kokoschka, à Mayence *Le Gardien de Tombes* de Kafka, à Cologne *L'Otage* de Claudel, à Berlin encore *Aria da Capo* d'Edna Saint-Vincent Millay et *Hello Out There* de Saroyan. Ces pièces ne figuraient pas au programme des théâtres professionnels.

Expérience heureuse, d'autre part, que de présenter, à Berlin de nouveau, *Le Colonel Agamemnon* et à Francfort *Le Cirque brûle,* de Jochen Thiem, un jeune auteur déjà connu et très doué mais qui se perfectionne encore. Heidelberg eut le mérite de monter *Jossip et Jeanne* de Rüdiger Syberberg. Le *Napoléon à la Nouvelle-Orléans* de Georg Kaiser fut présenté à Erlangen par la compagnie de Berlin bien avant que les théâtres professionnels y pensent. La troupe de Kiel, elle, s'est tournée vers *Têtes de Cuir* de Georg Kaiser et, du même, *Le Tsar se laisse photographier.*

A Darmstadt, on a vu *Maître après Dieu* de Jan de Hartog, à Heidelberg *Caligula* d'Albert Camus, en costumes modernes, et à Munster encore *Le Face-à-main blanc* d'Hofmannstahl.

On ne peut qu'approuver encore — même si l'entreprise est parfois au-dessus de leurs forces — quand on voit *Les Justes* de Camus à Hambourg, *A Phœnix Too Frequent* de Fry (en anglais) à Munich, *Väterchen* et *Die Aussteuer* de Plaute et *Peines d'Amour perdues* de Shakespeare dans une toute première traduction (Eschenburg — 1775) à Munster et, à Berlin, *Bramarbas* de J.-M.-R. Lenz, contemporain de Gœthe.

Par contre, *Le Héros et le Soldat* de Shaw à Heidelberg et à Würzbourg ; *La Mort de Danton* de Büchner et *La Putain respectueuse* de Sartre à Fribourg ; *L'Homme que j'ai tué* de Maurice Rostand à Darmstadt ; *Lilofee* de Manfred Hausmann à Kiel ; *Venus Observed* de Fry à Erlangen, *Des Souris et des Hommes* de Steinbeck à Karlsruhe, sont toutes pièces connues sur les scènes professionnelles ; elles nous éloignent de notre but : donner au théâtre universitaire sa physionomie propre.

Il faut reconnaître que dans une ville comme Erlangen existait en 1945 un théâtre régulier qui a disparu quand le théâtre estudiantin fut en mesure de le remplacer. Si le fait est socialement regret-

The Delphic Institute is a group of university companies from various countries whose work is devoted to the masterpieces of poetic drama. A Delphiad brings them together every other year. (Mainz, 1950. Verona, 1952. Lyons, 1953.)

L'Institut Delphique groupe des compagnies universitaires de divers pays qui se consacrent aux monuments de la grande poésie dramatique. Une Delphiade les réunit tous les deux ans (Mayence, 1950. Vérone, 1952. Lyon, 1953).

performances which were both more interesting and better done. The Erlangen company therefore prospers and, to satisfy the demands of its public, borrows its repertoire from the professional stage. It thus comes closer to the university theatres of the United States.

We are not here attempting to set forth either lofty principles or detailed statistics but simply to consider the fundamental problems which govern the course of German university theatres.

Finally a word must be said of the revues. The students inevitably include them in their activities, for with tact they can afford to treat even the thorniest topical subjects. Aachen, Berlin, Erlangen, Gottingen, Heidelberg and Tübingen have all produced them but the most celebrated is still *The Reprieved* which was first produced in Kiel but has since been played in many German towns and even abroad.

In short the German student theatres show a lively and enquiring spirit and their very varied productions are well worthy of engaging our attention.

table, on comprend néanmoins que le public ait préféré les meilleurs spectacles, les plus intéressants — ceux des étudiants. Cette troupe se développe donc et puise dans le répertoire professionnel qu'attend un public exigeant. Elle se rapproche ainsi des compagnies universitaires américaines.

Nous ne songeons ici à établir ni statistiques ni grands principes, mais simplement à montrer les problèmes de l'orientation fondamentale des théâtres estudiantins en Allemagne.

Un dernier aspect pour finir : les « Revues ». Les scènes universitaires les joignent inévitablement à leurs activités, car les étudiants, avec du tact, peuvent se permettre de traiter tous les sujets d'actualité, même les plus audacieux. Aix-la-Chapelle, Berlin, Erlangen, Göttingen, Heidelberg, Tübingen en ont réalisé ; la « Revue » la plus fameuse reste *Les Amnistiés*, créée à Kiel et jouée dans de nombreuses villes allemandes ou étrangères.

Bref, dans les théâtres estudiantins allemands règne un esprit vif, curieux. Et leurs réalisations, très diverses, méritent qu'on s'y arrête.

HANS KNUDSEN

*Freie Universität - Berlin*

Die Gaukler is a part-professional and part-university experimental company.

Die Gaukler est une compagnie d'avant-garde, mi-universitaire, mi-professionnelle.

Frankie und Johnny. *Dis Gaukler, pantomimisches Theater. Stuttgart.*

Phot. Bernand.

Le Miracle de Théophile, *Rutebeuf (XIIIe siècle). M : René Clermont. D : René Clermont et Ded Bourbonnais. Les Théophiliens.*

# THE THEATRE AND FRENCH UNIVERSITIES

# LE THÉATRE ET L'UNIVERSITÉ FRANÇAISE

PIERRE CHEVRILLON

FRENCH universities, in the present regime, have always been under State administration. This state of affairs, indeed, imposes no kind of limitation on liberty of opinion; but it fails to leave free scope to the initiative which might be shown by this or that university. A university council may submit names of candidates for a teaching post on its staff ; but the Ministry of Education is alone entitled to nominate or appoint. It is not therefore surprising that no new subject can be taught, and no

LES Universités françaises, sous le régime actuel, n'ont pas une entière autonomie et restent sous le contrôle de l'Etat. C'est dire qu'il ne leur est pas loisible de prendre telle ou telle initiative qui pourrait leur plaire. Ainsi, un Conseil de Faculté peut présenter les candidats de son choix à l'agrément du Ministre de l'Education Nationale. Mais ce dernier est seul qualifié pour les nommer. Il est donc clair qu'aucune matière nouvelle ne peut être enseignée, aucune nouvelle maîtrise de conférences créée sans

Phot. Bernand.

La Condamnation de Banquet, *Nicolas de La Chesnaye (1507). M et D : René Clermont. C : Françoise Bédier. Les Théophiliens.*

new department, professorship or lectureship be created by decision from Paris. It is true that local suggestions may be considered; but in general, it could hardly be expected that, in France, the administrative or « fonctionnaire » turn of mind should be the best and aptest instrument for ensuring or aiding quick, bold and effective decisions ; and this is especially true if it is a matter of setting on foot altogether new academic ventures. The remarkable « Institut de Filmologie » which now exists at the Sorbonne is an exception, and likewise the Department of drama instituted by André Villiers which offers lectures by professors or actors and practical experience in production, stage designing and acting. But these two happy exceptions only go to prove the rule ; and this rule is generally defended and justified by excellent financial reasons. These reasons are, alas, only too plausible ; but they are often somewhat complacently employed.

Now it is clearly desirable that the study of drama should become a matter of academic concern ; together with classics, modern languages and literatures it should be undertaken in universities as an important element in a man's general education ; diplomas and degrees should be granted in recognition of work done, and the full, concrete, realistic interest of the study of drama officially aknowledged. But, as I have suggested, there hardly seems any reason to expect that the central powers in Paris will contemplate any such innovation, and that drama, any more than the ballet and dance, music and opera, will be studied elsewhere than in technical "conservatoires" which do not aim directly at educational and cultural purposes but only provide the required preparation for definitely professional careers. Besides, in order to complete the picture, this, proceeding from the same general cause, should be added: the education received by the men who teach in our universities, the kind of training of the mind which is demanded by such State examinations as the Licence, the Agrégation, the Doctorat and which gives them their high academic posts and duties, is certainly not of the kind which would naturally awaken in them a live interest in the theatre. Generally speaking, one may suggest that the opposite happens. Intellectual disciplines which make chiefly for erudite commentary, exhaustive research and, above all, critical anlysis, create certain habits and attitudes of mind which are only too likely to modify certain other faculties: imaginative power, a poetical, plastic, rhythmical

la décision du Ministère. Il est vrai que les suggestions locales peuvent être prises en considération. Mais on ne saurait s'attendre à ce qu'en France le tour d'esprit administratif favorise des décisions hardies, rapides et efficaces. Voilà qui est particulièrement vrai lorsqu'il est question d'inaugurer de nouvelles expériences universitaires.

Le remarquable « Institut de Filmologie » qui existe maintenant à la Sorbonne est une exception. De même l'enseignement dramatique créé par André Villiers : cours donnés par des professeurs ou des comédiens, exercices pratiques de mise en scène, de décoration, de jeu scénique. Deux exceptions heureuses qui confirment la règle, laquelle se justifie en général par d'excellentes raisons financières, qui ne sont, hélas ! que trop plausibles. Mais très souvent on les invoque avec un peu trop de complaisance.

Bien sûr, il est souhaitable que l'étude de l'art dramatique soit comprise dans un enseignement universitaire, au même titre que les Humanités, l'Histoire, les Langues et les Littératures vivantes. Des diplômes devraient sanctionner les études, témoignant officiellement de l'intérêt pratique et précis qu'elles présentent. Mais il n'y a guère de chances — semble-t-il — que l'Administration à Paris donne suite à de telles initiatives et que l'art dramatique (pas plus que le ballet et la danse, la musique ou l'opérette) soit étudié ailleurs que dans des Conservatoires spécialisés qui ne visent pas à des buts de culture ou d'éducation mais se contentent de donner la formation nécessaire à des carrières professionnelles. En outre, ajoutons que la discipline intellectuelle exigée par les examens et concours tels que Licence, Agrégation ou Doctorat, n'est pas de celles qui éveillent un intérêt particulier pour les choses du théâtre. D'une façon générale, on peut même dire que c'est le contraire qui se produit. Le commentaire, les recherches approfondies et par-dessus tout l'analyse critique suscitent certaines habitudes et attitudes de l'esprit qui nuisent au développement de certaines facultés telles que la puissance imaginative, le sens poétique, plastique ou rythmique, le sens de la couleur et du mouvement. Et ce sont précisément ces qualités-là qui disposent l'esprit aux recherches d'art et de théâtre.

Et pourtant voici aussitôt un exemple de ce qui se produit si souvent en France lorsqu'une idée neuve se heurte à un obstacle ou à la simple force d'inertie. Des tentatives intéressantes, dues à

sense, a vivid sense of colour and movement. And it is precisely these sensibilities which turn a man's interest towards artistic activities in general, and towards the theatre in particular.

And yet, we meet at once an instance of what so often happens in France when some great idea is confronted by an obstacle or, again, by the sheer force of inertia. In the face of difficult circumstances, due to hostility or inertia and in spite of prevailing discouragement, inspiring suggestions are making headway ; considerable work is being done, and there are signs of growing mutual influence between the universities and the theatre.

The rebellion against this state of affairs must be attributed to Professor Gustave Cohen who, from 1932 to 1948 (with the interval of German occupation), held the chair of Medieval Literature at the Sorbonne. Rutebeuf's admirable *Miracle de Théophile* was, in 1933, one of the set books in the sillabus for the Licence. Professor Gustave Cohen studied it with his students and trained them in the methods of « explication de textes » as the examination required. But he also realized, with extraordinary vividness, how different was the truly miraculous freshness of Rutebeuf's work, its inner dramatic necessity and profound and unique significance, from the tedious and ponderous pedantry of such detailed critical analysis.

One day, he hinted that this text, which lay there dead in its archaic language, looking as if it had been conceived to meet the gloomy requirements of the Licence, might once more return to life. It would come to life again only if it were put on the stage and produced and acted in accordance with its own spirit and necessity, with the rhythm and plasticity of a thirteenth-century Mystery.

A wonderful collaboration between the master and his students began. On the 7th of March 1933, the *Miracle de Théophile* was produced for the first time. The « Théophiliens » were born. Everybody now knows who they are. But at the time, the creation at the Sorbonne of a dramatic group appeared as almost revolutionary.

The Théophiliens have described themselves ever since then as the "medieval theatrical group of the Sorbonne." They have always remained faithful to Professor Cohen and to the Middle Ages. They have indeed a professional producer, René Clermont; they hold that this is entirely necessary if they are to achieve the desired standard. But they are an independent company ; in the course of every three years, with an occasional exception, the company is completely renewed. But though it is constantly changing in its membership, it remains the same in spirit. This is why they generally wish that the acting, as in the centuries they are reviving, should remain anonymous. The repertory is considerable; they chose from the twelfth century, what is considered to be the first dramatic work in the French language, the hieratic *Jeu d'Adam et Eve,* a play so fresh and so truly dramatic, which seems to spring from the primal, innermost sources within the souls of the first man and the first woman ; they have played it several times under the beautifully carved and designed south porch of the Cathedral at Chartres. From the thirteenth century they have chosen the charming *Jeu de Robin et de Marion,* showing love in a comic vein as seen by Adam de La Halle, *Aucassin et Nicolette* and, as well as the *Miracle de Théophile,* the *Dit de l'Herberie* by the same Rutebeuf. From the fifteenth, the *Farce de Maître Patelin,* the *Franc Archer de Bagnolet,* the *Sotie des trois Galants et Philipot,* and last, but most important, the *Passion des Théophiliens,* adapted and abridged by Professor Gustave Cohen from the famous *Mystère de la Passion* by Arnoul Gréban and Jean Michel, the colossal Mystery, the representation of which lasted four days, mobilized some five thousand actors, and became as René Clermont writes, much more than an artistic occasion, and "a social event, a kind of popular and sacred celebration."

The Théophiliens consider that they are intruding if they trespass beyond the fifteenth century ; however, they do so occasionally. They ventured into the sixteenth with *Abraham Sacrifiant*

l'initiative privée, se font jour, qui témoignent des échanges qui se développent toujours davantage entre les Universités et le théâtre.

Voilà qui est d'abord dû au professeur Gustave Cohen qui, de 1932 à 1948 (avec l'interruption de l'occupation allemande) fut titulaire de la chaire de littérature médiévale à la Sorbonne. L'admirable *Miracle de Théophile,* de Rutebeuf, était, en 1933, un des livres figurant au programme de la Licence. Le professeur Gustave Cohen le commenta à ses étudiants et les rompit à la pratique de l'explication de textes comme l'examen l'exigeait. Mais il se rendit compte combien l'analyse critique d'un tel texte les éloignait de la miraculeuse fraîcheur de l'œuvre, de sa signification profonde, dramatique et poétique. Un jour il donna à entendre que ce texte qui restait là, mort dans son langage archaïque, comme s'il avait été conçu pour satisfaire aux exigences moroses de la Licence, pouvait une fois de plus, reprendre vie. Il revivrait de nouveau à condition d'être porté à la scène, monté et joué dans son esprit propre, avec le rythme et la plasticité des mystères du XIII^e siècle.

C'est alors qu'une merveilleuse collaboration du maître et des étudiants naquit. Le 7 mars 1933, *Le Miracle de Théophile* était monté et joué pour la première fois. Les Théophiliens étaient nés. Chacun sait qui ils sont. Mais, à l'époque, la création à la Sorbonne d'une compagnie dramatique passa presque pour révolutionnaire.

Les Théophiliens, depuis cette époque, se sont toujours présentés comme « le Groupe théâtral médiéval de la Sorbonne ». Ils ont un metteur en scène professionnel, René Clermont. Ils estiment que c'est là une nécessité afin d'atteindre à une certaine qualité, mais ils restent une compagnie d'amateurs et tous les trois ans la troupe se trouve être complètement renouvelée. Malgré ces perpétuels changements l'esprit en reste le même. C'est pourquoi les Théophiliens désirent que leur jeu — comme au moyen âge — demeure anonyme. Leur répertoire est considérable. Du XII^e siècle, ils ont choisi de jouer ce que l'on tient pour être la première œuvre dramatique en langue française : le hiératique *Jeu d'Adam et d'Eve,* cette pièce si fraîche et si émouvante qui semble jaillir des profondeurs sensibles et spirituelles du premier homme et de la première femme. Ils la jouèrent plusieurs fois devant le portail Sud de la cathédrale de Chartres. Du XIII^e siècle, ils ont monté le charmant *Jeu de Robin et de Marion* montrant l'amour dans la veine comique propre à Adam de La Halle ; *Aucassin et Nicolette* ; et avec *Le Miracle de Théophile, Le Dit de l'Herberie,* du même Rutebeuf. Du XV^e siècle, *La Farce de Maître Patelin,* et *Le Franc Archer de Bagnolet ; La Sotie des trois Galants* et *Philipot* ; et enfin cette *Passion des Théophiliens* adaptée et abrégée par le professeur Cohen du célèbre *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban et Jean Michel, ce mystère dont la représentation durait quatre jours et mobilisait quelque cinq mille acteurs, devenant, comme René Clermont l'écrit, « bien plus qu'une manifestation artistique et un événement social, une sorte de célébration populaire et sacrée ».

Les Théophiliens estiment qu'ils sortent de leur domaine s'ils se hasardent au delà du XV^e siècle. Il y a cependant quelques exceptions à cette règle : ainsi du XVI^e siècle ils ont représenté l'*Abraham Sacrifiant,* de Théodore de Bèze ; *La Condamnation de Banquet,* de Nicolas de La Chesnaye, et l'admirable tragédie de Robert Garnier, écrite en 1583, *Les Juives.*

L'exemple des Théophiliens fut bientôt suivi par d'autres. La même lassitude éprouvée devant le commentaire critique et philologique, le même sentiment que certaines œuvres perdent leur puissance dramatique et poétique lorsqu'on les étudie comme de simples textes imprimés poussèrent les étudiants de Langues anciennes à demander au professeur Paul Mazon s'il encouragerait l'idée de monter des pièces latines et grecques à l'Université. La

by Théodore de Bèze ; with the *Condamnation de Banquet* by Nicolas de La Chesnaye ; and with Robert Garnier's admirable tragedy *Les Juives* written in 1583.

The Théophiliens were soon followed by others. The same weariness of critical and linguistic commentary, the same notion that certain beautiful works lost their poetical or dramatic power by being studied as merely printed texts, urged the students in classics to ask Professor Paul Mazon whether he would favour the idea of having them act Greek and Latin play at the University? The reply was not only encouraging: Professor Mazon took the lead. On the 3rd of May 1936 — three years almost to a month after the performance of the *Miracle de Théophile* — the *Persians* by Æschylus was produced in the court of the Sorbonne. This was the beginning of a tradition that was to last to our days and the first appearance in public of the theatrical group now everywhere known as the "Groupe antique de la Sorbonne."

This is, of course, an amateur group, and each year sees a majority of new players ; the effort and time required for the preparation of the performances are so great that most of the students cannot afford to belong to it more than a year ; only a few stay longer, and thus ensure continuity. The producer may occasionally be an anonymous member of the company: this happened when Sophocles' *Antigone* and Æschylus' *Choephoroe* were given. But as a rule (and for the same reasons as with the Théophiliens), a professional producer, who is especially interested in the civilization illustrated in the play to be acted, is asked to arrange the mise en scène. This is judged to be necessary to achieve the right quality; though it is and remains amateur, the group traditionally refuses to leave any room to chance and improvisation: « amateur » must be taken in its highest sense. In addition, Professor Mazon's most intelligent conception of the way in which an ancient tragedy should be revived, implies and requires a very definite and precise professional collaboration. "It is the spirit, not the outward form, which we must recover," he writes; and he goes on to say: "the producer who will be nearest to the Greek model is the one who will transpose the ancient performance into a modern one ; he must, for the success of the tragedy thus renewed, employ all the resources of modern techniques." It was in this way that Maurice Jacquemont, who did such brilliant work at the "Studio des Champs-Elysées," produced the *Persians, Agamemnon,* and Plautus' comedy *Amphitryon.*

The acting is always anonymous. When a Greek play is produced (it is different when a Roman play is produced), there are only men in the cast. The part of Queen Atossa, in the *Persians,* was indeed once acted by a girl, and this may well happen again : women actors are not ruled out in principle. But, generally speaking, the ancient Greek tradition which excluded women from all roles (other indeed than mute ones) is observed. (There is a story that after the Group had played one day in Greece, the young man from the Sorbonne who for two hours had been playing the passionately-lamenting queen, was presented with a splendid bouquet by a fervent Hellenic admirer). Again, in accordance with the Greek tradition, the players wear masks, or rather a kind of semi-mask which does not handicap their elocution.

In the provinces several groups have been created by the students' own initiative, as for example at Toulouse. A student, Maurice Sarrazin, was the founder there of the Company which has, under the name of "Le Grenier de Toulouse," achieved great distinction. Others have been created by the leadership of a professor or lecturer who frequently, it is to be noticed, belongs to a department not concerned with literature.

The University of Montpellier is one of the most active in drama ; its "Troupe du Domino" and its "Escholiers du Languedoc" have produced many plays, foreign and French, throughout the South of France and in Switzerland.

If one considers the list of plays acted by the two companies

réponse fut mieux que favorable puisque le professeur Mazon prit lui-même la chose en main. Le 3 mai 1936 — à peine trois ans après la représentation du *Miracle de Théophile* — les *Perses,* d'Eschyle, furent donnés dans la cour de la Sorbonne. Ce fut là le point de départ d'une tradition qui devait se poursuivre jusqu'à nos jours et la première manifestation en public de ce groupe théâtral partout connu maintenant sous le nom de « Groupe antique de la Sorbonne ». Il va sans dire qu'il s'agit là d'une troupe d'amateurs où les débutants sont toujours en majorité. L'effort et le temps demandés pour la préparation des spectacles sont tels que la plupart des étudiants ne peuvent se permettre d'y appartenir plus d'une année. Seul, un petit nombre en assure la continuité. Le metteur en scène peut à l'occasion être un membre anonyme de la compagnie. C'est ce qui arriva pour l'*Antigone* de Sophocle et les *Choéphores* d'Eschyle. Mais en règle générale (et cela pour les mêmes raisons que les Théophiliens) c'est un metteur en scène professionnel, particulièrement intéressé par la civilisation que la pièce illustre, qui monte le spectacle. Quoiqu'il reste amateur, le groupe ne veut rien laisser au hasard ou à l'improvisation et le terme d'amateur doit être pris ici dans son sens propre.

En outre la façon dont le professeur Mazon conçoit la représentation de la tragédie antique exige une collaboration professionnelle compétente : « C'est l'esprit, écrit-il, et non la forme technique que nous devons retrouver », et il poursuit : « Le metteur en scène qui se rapprochera le plus de son modèle grec sera celui qui transposera un spectacle antique en un spectacle moderne. Il doit, pour en assurer le succès, user de toutes les ressources des techniques modernes. » C'est ainsi que Maurice Jacquemont, qui fit des choses si intéressantes au Studio des Champs-Elysées, monta *Les Perses, Agamemnon* et la comédie de Plaute : *Amphitryon.*

Les acteurs restent toujours anonymes. Lorsque l'on donne une pièce grecque (il en va autrement s'il s'agit d'une pièce romaine) la distribution est masculine. Il arriva seulement une fois que le rôle de la Reine Atossa dans *Les Perses* fut joué par une étudiante, aucun principe absolu ne s'y opposant. Mais l'ancienne tradition grecque qui excluait les femmes (sauf évidemment des rôles muets) est généralement observée. On raconte qu'après une représentation du groupe en Grèce le jeune homme de la Sorbonne qui pendant deux heures avait tenu le rôle de cette reine aux lamentations passionnées reçut un splendide bouquet d'un fervent admirateur hellénique. Toujours selon la tradition grecque, les acteurs portent un masque ou plutôt un demi-masque qui ne gêne pas leur élocution.

En province quelques compagnies théâtrales ont été créées sur l'initiative des étudiants eux-mêmes. C'est ce qui arriva à Toulouse : un étudiant, Maurice Sarrazin, fut le fondateur du groupe, d'abord amateur, qui, sous le nom du Grenier de Toulouse, a conquis depuis une grande notoriété.

D'autres troupes furent créées sous la direction d'un professeur ou d'un maître de conférences, lesquels souvent — il faut le noter — appartiennent à des disciplines qui ne relèvent pas de la littérature.

L'Université de Montpellier est l'une des plus actives. Sa « Troupe du Domino » et ses « Escholiers du Languedoc » montèrent de nombreuses pièces étrangères et françaises dans le Midi et en Suisse. Si l'on consulte la liste des pièces jouées par les deux Compagnies, on ne peut manquer d'être frappé par la continuité de l'effort dramatique poursuivi pendant tant d'années, par le nombre et la qualité des pièces choisies qui vont de Marguerite de Navarre à Garcia Lorca, de Théodore de Bèze à Jean Giraudoux, de Molière à Supervielle, du *Jeu d'Adam et d'Eve* à Cocteau.

A Poitiers, la « Compagnie du Levain » a monté des pièces classiques et modernes telles que *Le Marchand* de Plaute, *La Dispute* de Marivaux, *Le Bal des Voleurs* d'Anouilh, *Un Etranger*

La Passion, *Arnould Gréban et Jehan Michel (XVe siècle). M : René Clermont. C : Ded Bourbonnais. Les Théophiliens.*

Phot. Bernand.

I have mentioned it is impossible not to be impressed by the admirable quality of the dramatic effort carried out over years and by the number and quality of the chosen plays, which extend from Marguerite of Navarre to Garcia Lorca, from Théodore de Bèze to Jean Giraudoux, from Molière to Supervielle, from *Le Jeu d'Adam et d'Eve* to Cocteau.

At Poitiers alone we find three university dramatic groups. One of them, the " Compagnie du Levain " has produced both classical and modern plays, including *The Merchant* by Plautus, *La Dispute* by Marivaux, Anouilh's *Thieves' Ball* and Roussin's *Un Etranger au Théâtre*. Some of these plays have been given with great success at the universities of Oxford, London and Bristol. Such activity promotes among the students a taste for, and interest in the theatre which would otherwise never exist. Poitiers also has a company of marionnette players which gives shows in all departments of the University.

At Bordeaux we find again three groups, and a fourth in formation. First, there are the " Comédiens d'Aquitaine " who have given performances throughout the province ever since 1938. Secondly, there is the theatrical group created by the "Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-américaines" who give a scenical interpretation to the great dramatic works of Spain and South America, as well as to French plays such as Mérimée's *Carrosse du Saint-Sacrement* which treat of Spanish subjects. This is a very active group who in 1948 produced Lorca's *Casa de Bernarda Alba,* and in 1949 Lorca's *Perlimplin;* they have also given three performances of Spanish folk dancing and a performance of a play by Cervantes. Thirdly, there is a group working under the auspices of the " Institut d'Etudes Anglaises " who recently presented two English plays on the occasion of the visit of the Lord Mayor of Bristol to the Cité Universitaire of Bordeaux in 1951.

At Rennes we find as many as five theatrical companies. At Lille, dramatic activities are chiefly concerned with English plays : *She Stoops to Conquer, The Importance of Being Earnest,* and plays

*au Théâtre* de Roussin. Certaines de ces pièces ont été présentées aux Universités de Londres, d'Oxford et de Bristol avec le plus grand succès. Une telle activité entretient parmi les étudiants un intérêt et un goût du théâtre qui sans elle ne se seraient jamais fait jour. Signalons en outre des spectacles de marionnettes produits dans toute l'Académie.

A Bordeaux, nous trouvons encore trois troupes théâtrales. Ce sont d'abord les « Comédiens d'Aquitaine », qui montèrent des spectacles en province depuis 1932. Ensuite, la troupe créée par l' « Institut des Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines », qui donne une interprétation scénique des grandes œuvres dramatiques espagnoles ou sud-américaines de même que des pièces françaises comme *Le Carrosse du Saint-Sacrement,* de Mérimée, dont l'action se déroule en Espagne. C'est une troupe très active qui en 1948 monta *La Casa de Bernarda Alba* et en 1949 *Perlimplin,* toutes deux de Garcia Lorca. Elle donna aussi trois représentations de danse populaire espagnole et une représentation de Cervantes. Enfin un groupe travaille sous les auspices de l' « Institut d'Etudes Anglaises » : en 1951, il monta deux pièces à l'occasion de la visite du Lord Maire de Bristol. Son activité s'est développée depuis lors.

A Lille on monte surtout des pièces anglaises : *She stoops to conquer, The Importance of being Earnest* et des pièces de G. B. Shaw.

Enfin à Grenoble un important centre de culture française accueille les étudiants étrangers et montre un grand intérêt pour les dramaturges français modernes tels que Anouilh, Lanza del Vasto, Salacrou, Claudel, Giraudoux, etc.

Ces quelques exemples montrent quel intérêt spontané incite plusieurs maîtres et de très nombreux étudiants au théâtre. Ce n'est pas seulement qu'ils l'aiment, c'est aussi qu'ils pressentent cette évidence profonde si amplement officiellement reconnue aux Etats-

by Shaw have been produced. At Grenoble on the contrary, which is an exceptionally important centre of French culture for foreign students, the university theatre group shows a great interest in modern French dramatists: Anouilh, Lanza del Vasto, Salacrou, Claudel, Giraudoux, etc.

These few examples illustrate the spontaneous interest in the theatre which inspires some professors and a great many of the students. It is not simply that they have a taste for it : they also anticipate the enormous resources (widely and officially recognized in the United States) which the study of drama affords, both in its theory and practice, to all who desire either to acquire or to impart the elements of a living, creative humanism. It is not the purpose of the universities to train professionals, though some of the more gifted students may naturally select the theatre as a career. But if a future actor or producer illuminates and guides his instinct by acquiring a humanistic knowledge of the theatre (of its works, its achievements through the history of civilizations, of the interplay of its diverse resources—settings, costumes, masks, lighting, stage-play, production, etc.—and of its particular ends) who will regret it?

The university's main concern however is with developing in a whole generation, that has shown itself marvellously keen and apt, certain very varied human qualities (imagination, inventiveness, a precise and intelligent capacity for relating the parts of a whole) all of them active rather than bookish attributes, which are essentially linked with the advanced study and practice of drama. What vast possibilities of a new humanism are indeed inherent in a study of dramatic texts that is not simply an erudite pseudo-scientific analysis but a consideration of their proper significance and necessities (the first necessity being that of putting them upon the stage) : and secondly a consideration of all those things that go to make up an actual performance.

This is what has been so well understood in England where Bristol University has just created a Chair of Drama. These are the simple ideas which have been so admirably proven in the universities of the United States. In France public authority is sometimes seized with an urge to reform the universities, and is true that a renewal is imperative. It seems to us that nothing would be more fruitful than the seeking of a new humanism, which the universities might disseminate through a certain spirit and certain forms of activity which are the particular property of the theatre.

Unis : les exceptionnelles ressources proposées par l'étude et la pratique de l'art dramatique à tous ceux qui souhaitent donner ou recevoir les éléments d'un humanisme actif et créateur. Il ne s'agit pas, pour les universités, de former des « professionnels » — encore que, parmi les étudiants les mieux doués, une sélection dans ce sens puisse se produire naturellement : qui s'aviserait alors de regretter que certaines connaissances à la fois générales et précises tendant à un humanisme qui se fonderait sur le théâtre (ses œuvres, ses accomplissements à travers l'histoire, à travers les civilisations, ses moyens divers et convergents — décors, costumes, masques, lumières, jeu, mise en scène, etc. — ses fins propres) viennent s'ajouter à l' « instinct » du metteur en scène ou du comédien — l'éclairer, l'orienter, le compléter ?

Mais il s'agit plutôt pour les Universités de développer dans toute une jeunesse, merveilleusement intéressée et disponible (nous en avons l'expérience), certaines qualités humaines très variées (imagination, invention, connaissance précise et intelligente des rapports existant entre chaque détail et un ensemble), qualités plus actives que livresques, essentiellement liées à l'examen approfondi comme à la production de la chose dramatique. Etude des textes, non point par l'analyse érudite et pseudo-scientifique, mais dans leur signification et nécessité propres qui sont de les porter sur la scène ; puis, de tout ce qui converge à la représentation elle-même : quelles vertus humaines sont mises en mouvement, quel humanisme nouveau se suscite !

Voilà ce qu'a si bien compris, en Angleterre, l'Université de Bristol — qui créa récemment une chaire dite « du drame ». Voilà quelques idées très simples qui se vérifient de façon admirable dans les Universités américaines. En France, les pouvoirs publics semblent éprouver souvent le besoin de « réforme » dans l'Université. Il est bien vrai qu'un renouvellement s'impose. Rien, nous semble-t-il, ne serait plus efficace que la recherche d'un tel humanisme nouveau que l'Université répandrait grâce à un certain esprit et à certaines démarches qui appartiennent en propre au théâtre.

*Below-Ci-dessous :* Aucassin et Nicolette. (XIIIe siècle).
*M et D : René Clermont. Les Théophiliens.*

Phot. Bernand.

PIERRE CHEVRILLON
*Université de Poitiers*

# UNIVERSITY PERFORMANCES ALL OVER THE WORLD

# REPRÉSENTATIONS UNIVERSITAIRES DANS LE MONDE

## BELGIUM ★ BELGIQUE

Phot. Betz.

Le Poulier (XVe siècle). *Jeune Théâtre, Université de Bruxelles. 1949.*

Since 1934, the « Jeune Théâtre » has given nearly thirty rarely produced plays, notably *Miles Gloriosus* (Plautus), *I Rusteghi* (Goldoni), *Esmoreit* (XIVth century Flemish play), *The Knight of the Burning Pestle* (Beaumont and Fletcher), *La Chambre de l'Accouchée* (Holberg), *Arlequin sauvage* (Delille de la Drevetière).

★

Depuis 1934, le Jeune Théâtre a monté près de trente pièces rarement présentées, notamment *Le Soldat fanfaron* (Plaute), *Les Rustres* (Goldoni), *Esmoreit* (jeu flamand du XIVe siècle), *Le Chevalier au Pilon ardent* (Beaumont-Fletcher), *La Chambre de l'Accouchée* (Holberg), *Arlequin Sauvage* (Delille de la Drevetière).

★

Les Harangueuses, *Aristophane. M : Henri Billen. D et C : Emile Lanc. Jeune Théâtre, Université de Bruxelles. 1949.*

Les Bacchantes, *Euripide. Université de Liège, 1942.*

★

Each actor had himself translated the part he was playing.

Chaque acteur avait lui-même traduit le rôle qu'il interprétait.

# CANADA

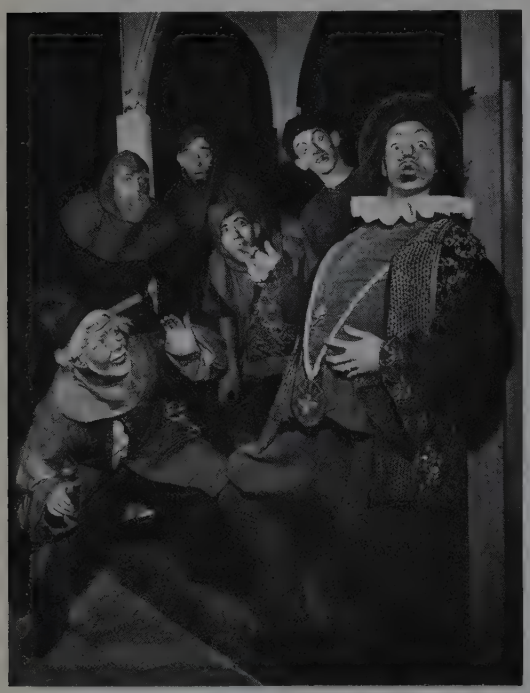
Space is lacking to enumerate all the University Companies of Canada, but the University of British Columbia offers a remarkable example of the opportunities enjoyed by student-actors. The Players' Club (undergraduate dramatic club founded in 1915), presents each year three one-act plays and one full-scale production which tours the provinces for three weeks. (Plays of popular appeal but also Ibsen, Shaw and Shakespeare.)

The English Department each year concludes its courses in acting and speech by presenting several plays of an experimental nature.

The Department of Education, concerned with training teachers, offers a course in production which allows students to produce three or four one-act plays.

Finally the Department of University Extension organizes a six weeks' Summer School which is concluded by:

1) a major production (Euripides, etc.);
2) a workshop production (Lorca, etc.);
3) a play for children.



★

Faute de pouvoir énumérer toutes les compagnies universitaires canadiennes, l'Université de la Colombie Britannique est un remarquable exemple des occasions offertes à l'étudiant acteur.

Le Players Club, fondé en 1915, ouvert aux étudiants de candidature, monte chaque année trois pièces en un acte et un long spectacle qui tourne trois semaines en province (œuvres de large audience, mais aussi Ibsen, Shaw et Shakespeare).

Le Département de langue anglaise conclut, chaque année, par une pièce, son cours de diction et d'interprétation ; il présente en outre plusieurs pièces au Théâtre expérimental.

Le Département de l'Éducation, qui forme des professeurs, comporte un cours de mise en scène qui donne aux étudiants la possibilité de mettre en scène trois ou quatre pièces en un acte.

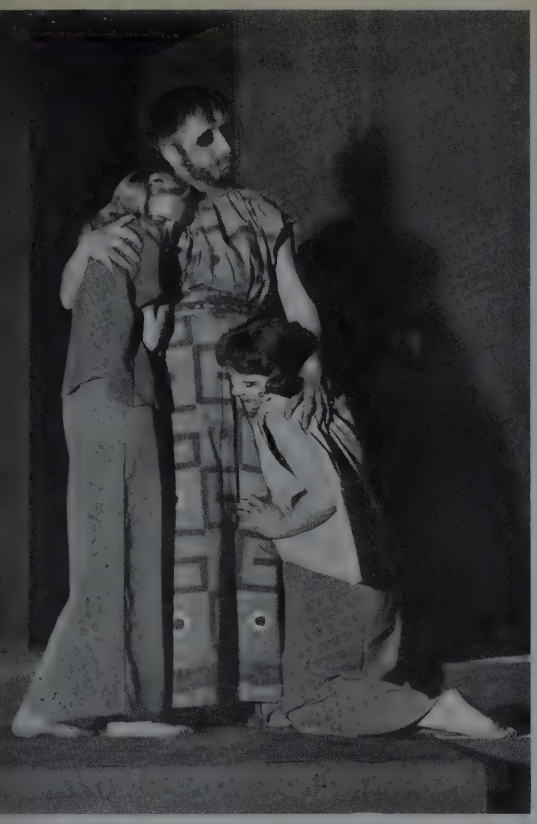
Enfin le Département « of University Extension » organise des cours d'été (six semaines) qui se terminent par :

1° Un grand spectacle (Euripide, etc.) ;
2° une pièce au petit théâtre (Lorca, etc.) ;
3° une pièce pour enfants.

Much Ado About Nothing, *Shakespeare. M : Joy Coghill. D : Derek Mann. Players' Club. University of British Columbia. Vancouver, 1952.*

Agamemnon, *Eschyle. M : Dorothy Somerset. D : Cliff Robinson. University of British Columbia. Vancouver, 1953.*

Phot. V. E. S.



King Œdipus, *Sophocles. M and D: Frank Holroyd. University of Saskatchewam, 1950.*

Le Chapeau de Paille d'Italie *(The Italian Straw Hat), Labiche. M: Robert Orchard. University of Alberta. Edmonton, 1952.*

## CHILE ★ CHILI

The University Companies are the corner stone of the Chilian theatre, especially the Teatro Experimental and the Teatro de Ensayo in Santiago. They perform not only the finest works of the international repertoire but also new works by Chilian authors.

Les compagnies universitaires sont les pierres angulaires du théâtre au Chili ; particulièrement, à Santiago, le Teatro Experimental et le Teatro de Ensayo. Elles présentent non seulement les œuvres les plus hautes du répertoire international, mais en outre des œuvres nouvelles d'auteurs chiliens.

La Folle de Chaillot, *Giraudoux. M: Etienne Frois. D: Mendez et Errazuriz. Teatro de Ensayo de l'Université Catholique du Chili.*

## DENMARK ★ DANEMARK

Phot. Mydtskov.

Les Justes, *Camus. M : Svend Fridberg. D : Henning Nielsen. Studenterscene. Copenhague, 1951.*

★ ★

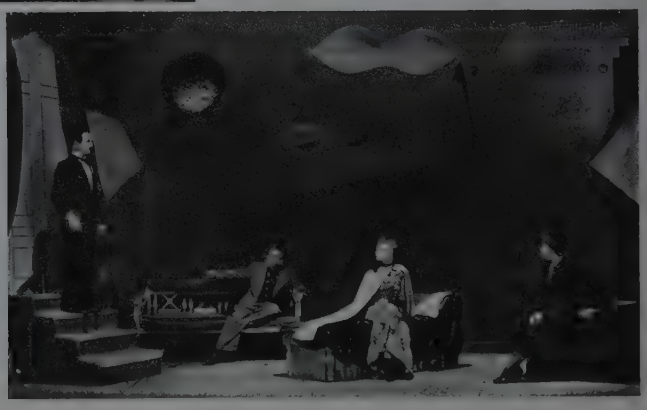
## FINLAND

★

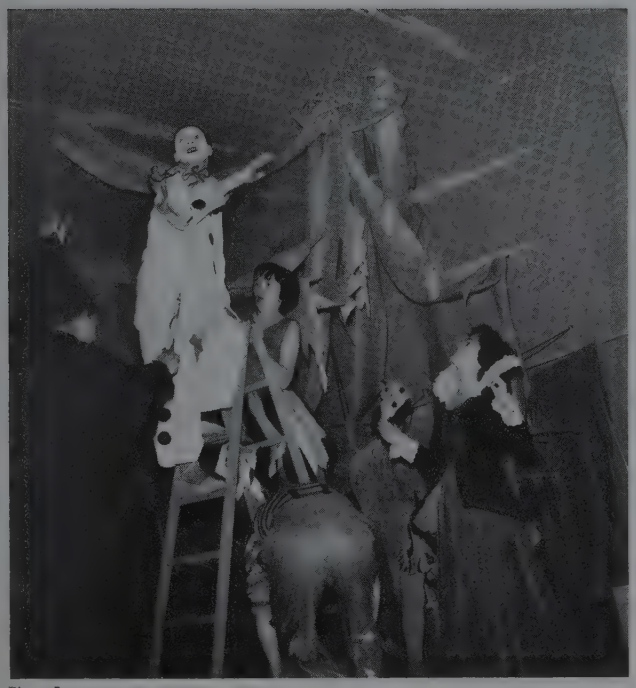
## FINLANDE

★

Councillor of Commerce and an Ox, *Tenvo Pakkala. M and D : Kai Lappalainen. Finnish Student Theatre. 1951*



Huis Clos, *Jean Paul Sartre. Finnish Student Theatre. 1950.*



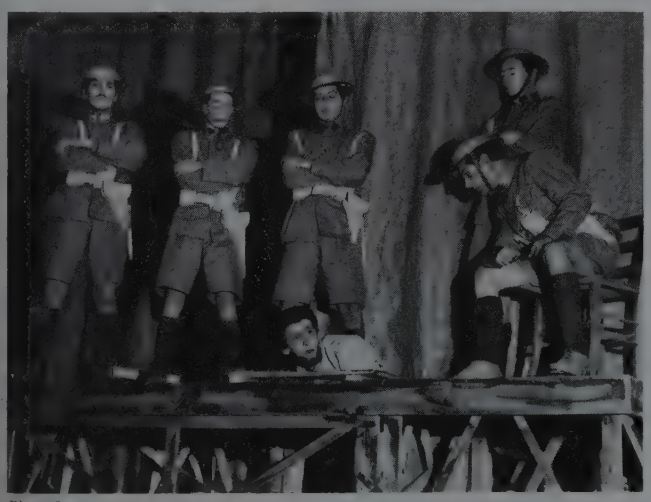
Phot. Lux.

I Mimi Angelici, *Carlo Cormagi. M : de Bosio. D et C : Mischa Scandella. Teatro Ruzante. Padoue, 1952.*

★

The Teatro Ruzante is a semi-professional, experimental company attached to the University of Padua.

Le Teatro Ruzante est une compagnie expérimentale, mi-professionnelle, rattachée à l'Université de Padoue.



Phot. Lux.

Mann ist Mann, *Bertold Brecht. M : Gianfranco de Bosio. D et C : Mischa Scandella. Teatro Ruzante. Padoue, 1953.*

Phot. Lykides.

Le Sacrifice d'Abraham (Abraham's Sacrifice), *Vintzenzo Kornaro (1635). M : Ploritis et Kopanas. D : Vassiliou et Lafakis. Université de Salonique. 1951.*

★

Agamemnon, *Eschyle. M : Gianfranco de Bosio. D : Mischa Scandella. Teatro Ruzante (Padoue). Malcesine, 1952.*

Don Quichotte Libéré (Don Quixote Liberated), *Loenatsjarski. M: Albert van Doorn. D: Begeer. Leidsch Studenten Tooneel. 1947.*

## SWEDEN ★ SUÈDE

The Twilight Bar, *Arthur Koestler. M: Arne Forsberg. D: Yngve Gamlin. Studentteatern. Stockholm, 1950.*

The Marauder, *August Strindberg. M : Jörgen Cederberg. D : K. G. Dahlgrem. Uppsala Student Theatre. 1953.*

Antigone, *Jean Anouilh. M : Bengt Lagerkivst. D : Yngve Gamlin. Studentteatern, Stockholm. 1951.*

★

The Students' Theatre in Stockholm, entirely run by amateurs, was founded by the famous producer Per Lindberg in 1927. It aims at giving non commercial plays and at presenting unknown young authors.

★

Le Théâtre Universitaire de Stockholm, formé entièrement d'amateurs, fut fondé en 1927 par le metteur en scène bien connu Per Lindberg. Son objectif : présenter des pièces peu commerciales, sans oublier les jeunes auteurs.

## SWITZERLAND ★ SUISSE

Between 1936 and 1946 students of Bâle University presented many classical plays both in Greek and in German. (*The Birds*, *The Frogs*, by Aristophanes, Sophocles' *Electre*, Euripides' *Iphigenia in Tauris*, etc.). From the Middle Ages they revived *The Disciples of Emaus* by the Abbot of Saint-Benoît-sur-Loire, *The Easter Feast*, by Engelberg and *The Complaint of Mary* of Treves (the two first in Latin, the third in middle German) and discovered in them the sources of opera.

From the XVIth century *Gouchmat* (Fools' Meadow) by Pamphile Gengenbach and *Lucretia and Brutus*, a tragedy by the Zurich reformer Henri Bullinger.

The students of Berne distinguished themselves by giving Josua Wetter's *La Mémorable Bataille des Horace et des Curiace* (in the baroque style) and the plays of Nicolas Manuel.

In reaction against Nazism, the students of Zurich staged that formidable German baroque tragedy, *The Generous Lawyer, or the Death of Emilius Paulus Papinianus* by the great Andreas Gryphius, who defends right against might.

But curiously enough, since 1946, the activity of University companies has declined.

★

Entre 1936 et 1946, les étudiants de l'Université de Bâle ont présenté de nombreuses pièces antiques en langue originale ou en allemand (*Les Grenouilles*, *Les Oiseaux*, d'Aristophane, *Electre* de Sophocle, *Iphigénie en Tauride*, d'Euripide, etc.)

Au Moyen Age, ils reprirent *Les Disciples d'Emmaüs*, de l'Abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire, *La Fête de Pâques*, d'Engelberg. *Les Complaintes de Marie*, de Trêves (les deux premiers en latin, le troisième en moyen-allemand) et y découvrirent la source de l'opéra.

Du XVIe siècle : le *Gouchmat* (Pré des Fous) de Pamphile Gengenbach et *Lucrèce et Brutus*, tragédie du réformateur zurichois Henri Bullinger.

Les étudiants bernois se sont illustrés avec *La mémorable Bataille des Horace et des Curiace* de Josua Wetter (style baroque) et les pièces de Nicolas Manuel.

En réaction contre le nazisme, les étudiants de Zurich ont monté cette formidable tragédie du baroque allemand : *L'Avocat Généreux ou Emilius Paulus Papinianus mourant* du grand Andreas Gryphius, défendant le droit contre la force.

Mais depuis 1946, curieusement, l'activité des compagnies universitaires s'est ralentie.

Phot. Erismann.

Antigone, *Sophocle. M : K. G. Kachler. Masques : Max Bignens. Université de Berne. 1944.*

Phot. Klauser.

Amphitryon, *Plaute. M : K. G. Kachler. Masques : Max Breitschmid. Universität Basel. 1938*

Die Acharner, *Aristophane. M : K. G. Kachler. Universität Basel. 1937.*

Phot. Klauser

## UNION OF SOUTH AFRICA

For a long time the University Company was the only one to offer the public plays of distinguished quality.

## UNION SUD-AFRICAINE

Longtemps, la compagnie universitaire fut la seule à offrir au public sud-africain des œuvres de qualité.

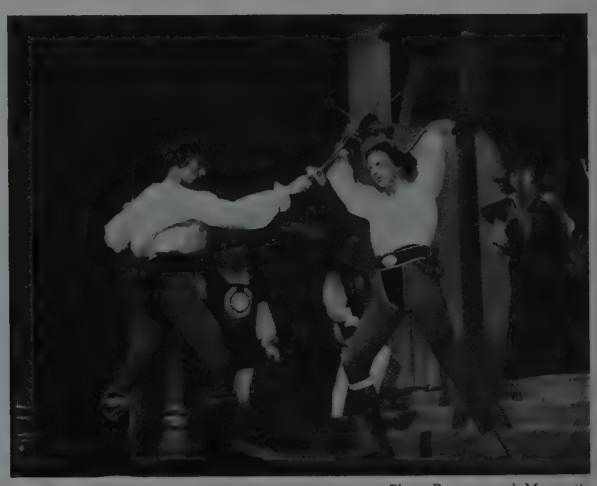
The House of Bernarda Alba, *Garcia Lorca. M : Leonard Schach. D : Cecil Pym. Little Theatre, University of Capetown. 1951.*

## URUGUAY

Summer and Smoke, *Tennessee Williams. M : Hugo Barbagelata. D : Mario Galupo. Teatro Universitario del Uruguay. 1952.*

The Alchemist, *Ben Jonson. M : John Barton and Toby Robertson. Cambridge A. D. C. 1949.*

Saints Day, *John Whiting. M : Peter Hall. Cambridge University Actors. 1952.*



Romeo and Juliet, *Shakespeare. Marlowe Society. Cambridge. 1953.*

Phot. Ramsay and Muspratt.

Hamlet, *Shakespeare. Oxford University Dramatic Society.*

*Caliban in* The Tempest. *Oxford University Dramatic Society.*

# *BACKGROUND AND FUNCTIONS*
# OF THE AMERICAN UNIVERSITY THEATRE

★

# *MISSION*
# DU THÉATRE UNIVERSITAIRE AUX U. S. A.

HENRY SCHNITZLER

THE fact that, during the last decades, in most American universities drama departments have been established where every year thousands of students receive comprehensive training in all areas of the theatre arts, has not only attracted attention but also caused occasional criticism. It has been said that instruction in fields such as acting, directing, and stagecraft, should not be considered part of a university's curriculum. Yet, whatever educational theories may be advanced to either defend or condemn the aims and methods of our drama departments, the impressive development of the university theatre in the United States will appear not only justified but inevitable if one evaluates its present functions in terms of the theatrical environment where it operates. Today, the educational theatre has been called upon to fulfil cultural obligations whose urgency may be readily appreciated if we remember the peculiar structure of the American stage.

At the beginning of this century, there were over 5,000 professional theatres active in all parts of the United States. Today, the professional theatre is largely restricted to one city, New York. It is true that the New York theatre, commonly known as "Broadway," tries to serve the rest of the country by regularly sending out road companies which frequently, but by no means invariably, present superior plays in excellent productions. However, the itineraries of such tours are necessarily determined by commercial considerations, above all by the anticipated box-office returns and, secondly, by the excessive costs of travelling in a country of vast dimensions. Consequently, many cities, not to mention smaller towns and rural areas, are deprived of the opportunity of ever seeing a play presented by professional actors. The gradual shrinkage of the professional theatre outside of New York during the last fifty years and the inability of Broadway to provide the nation with living drama are therefore directly responsible for the growth and significance of the non-professional theatre in the United States.

One answer to the increasing scarcity of professional productions has been the community theatre movement. It came into being around 1920, at a time when the traditional resident companies began to vanish and when the decline of touring contributed further to the disappearence of professional theatre throughout the country. Both development were hastened, although not caused, by the simultaneous advent of the motion pictures. While the community theatre movement, in its beginnings, identified itself with modernism in drama and with a somewhat self-conscious antagonism against the commercial methods of Broadway, its subsequent career shows a distinct change of emphasis. As a matter of fact, community theatres have recently been criticized for having subscribed wholeheartedly to the values prevailing in the commercial theatre. There can be no doubt that the experimental spirit of the early Twenties has largely died out and that, as a

AU cours de ces dernières décades, dans la plupart des Universités américaines, des facultés d'art dramatique ont été créées où, chaque année, des milliers d'étudiants font l'objet d une formation complète pour tout ce qui concerne le théâtre. Ce fait n'a pas seulement attiré l'attention, il a aussi provoqué des critiques. On a soutenu que la formation de l'acteur, du metteur en scène et du technicien ne devait pas être inscrite au programme des Universités. Quelque théorie que l'on défende, l'étonnant développement du théâtre universitaire aux Etats-Unis se justifie et surtout apparaît inévitable vu les circonstances. Ce théâtre éducatif remplit une mission culturelle d'urgente nécessité. En voici la raison. Au début de ce siècle, les Etats-Unis comptaient plus de cinq mille théâtres professionnels en pleine activité. A présent, le théâtre professionnel s'est quasi restreint à New-York. De là, il est vrai, partent régulièrement des tournées qui, fréquemment — pas toujours cependant — présentent les meilleures pièces dans d'excellentes conditions. Mais l'itinéraire de ces compagnies dépend fatalement de considérations purement commerciales : la recette doit rembourser les frais de déplacement, toujours excessifs dans un pays aussi vaste. Il est donc de nombreuses villes — sans parler des districts ruraux — qui n'ont jamais l'occasion de voir une pièce jouée par des professionnels. L'importance du théâtre amateur aux Etats-Unis a pour origine cette carence de Broadway, incapable de donner à l'ensemble de la nation un théâtre vivant.

Le « community theatre » est apparu vers 1920, au moment où les compagnies professionnelles commençaient à disparaître et où se manifestait le déclin des compagnies itinérantes. L'apparition du cinéma hâta encore les choses. Les théâtres de communauté s'identifiaient alors avec l'avant-garde et s'opposaient plus ou moins consciemment à Broadway. Mais, par la suite, la politique de ces théâtres devait évoluer et l'on a pu récemment leur reprocher d'avoir sacrifié au théâtre commercial. Il ne reste plus grand-chose de l'esprit d'aventure qui prévalait en 1920. Actuellement trop de « communities » se contentent de présenter les derniers succès de New-York. Quelques compagnies subsistent encore qui donnent des pièces choisies sur l'avis de personnes indépendantes et averties, mais beaucoup adoptent le principe qu'un spectacle n'est qu'une distraction passagère, un divertissement léger. Si l'atmosphère artistique des théâtres de communauté n'est plus la même, leur rôle moral dans la cité n'a cessé de s'accroître. La collaboration de citoyens de toutes conditions à une entreprise communautaire demeure significative, même si le résultat de leurs efforts — du point de vue strictement dramatique — n'est pas toujours satisfaisant. Si l'on veut combiner les valeurs sociales d'une expérience de groupe avec un sens plus aigu des responsabilités culturelles qu'elle comporte, le théâtre de communauté doit avoir des metteurs en scène expérimentés, non pas seulement techniciens habiles, mais de vrais chefs, pénétrés de leurs obligations envers ces gens qu'ils ont mission de former.

result, most community groups are content with presenting the latest available "hits" of the New York stage. Only a few community theatres are producing plays whose selection has been determined by the independent judgment of responsible individuals rather than by the shallow notion that the stage should be merely an instrument for momentary "entertainment," preferably of a light character. However, while the artistic atmosphere of most community theatres has changed, their potential as an experiment in democratic living is being increasingly recognized. The collaboration of citizens from all walks of life on a community enterprise remains significant even if the results of their efforts are not always satisfactory in terms of dramatic art. In order to combine the social values of a group experience with a more acute awareness of the cultural responsibilities involved, the community theatre needs well-trained directors who should be not merely skilled craftsmen but, above all, leaders seriously concerned with their obligations toward the people to whose welfare they are expected to contribute.

Two factors, then, must be kept in mind if one wants to understand the functions of American university theatres: 1. the steady contraction of the professional theatre in recent decades and its eventual concentration in one city; 2. the present condition of the community theatres. Both factors have served to stimulate the astounding growth of the educational theatre and, in addition, confronted its leaders with tasks no one would have anticipated twenty years ago. Within a brief article only the most important of these can be indicated in a highly condensed and therefore somewhat simplified manner.

According to a recent estimate, the 1,859 Junior Colleges, Colleges, and Universities in the United States produce annually between 5,500 and 6,500 plays which are presented in approximately 60,000 performances. These figures prove, if nothing else, the existence of considerable audiences who obviously appreciate what the educational theatre has to offer. These audiences consist by no means merely of the school community, that is, of students and their relatives, but largely of adult members of the community as a whole. Consequently, drama departments are in a position to build up a repertoire designed for a public whose previous theatre experience may be limited but whose support of the productions is motivated by a mature interest in the emotional and intellectual values provided by good plays. Although, like the community theatres, some university groups have been accused of being satisfied with the production of Broadway successes, such criticism is rapidly losing ground since the quality of the dramatic material they use has lately shown a marked improvement. The university theatre is in a position to operate without being too much concerned about box-office returns; it is, moreover, under the obligation to choose plays in keeping with the standards to which any educational institution should be committed. The works offered, therefore, include a wide variety of types and styles, ranging from Greek tragedy to contemporary plays of every conceivable kind. In recent years, various university theatres have also successfully attempted to present new plays. It is hardly necessary to emphasize the importance of such experiments in relation to the development of American drama. Moreover, the fact that playwrights do not hesitate to entrust their scripts to universities, testifies to the steadily improving quality of the productions.

Several universities have organized travelling companies which bring carefully selected plays to areas not visited by professional road tours. Besides, an increasing number of drama departments operate children's theatres, while others have included puppet shows in their production programmes.

Some of the larger universities have begun to venture into the field of musical drama by organizing opera workshops and by producing not only representative works of the classical repertoire but also a great number of modern compositions. It is no exaggeration to state that most American *premières* of contemporary

Phot. Raut

Œdipus Rex, *Sophocle. M : Alan Schneider. D : James Waring. Catholic University Washington, 1950.*

Pour bien comprendre le rôle que jouent les théâtres universitaires aux Etats-Unis, deux facteurs doivent rester présents à l'esprit : 1° la disparition partielle du théâtre professionnel ; 2° l'état actuel des théâtres de communauté. Ces deux facteurs sont la cause de l'étonnant essor qu'a pris le théâtre universitaire et, de plus, ils ont mis ses dirigeants en face de tâches que personne ne soupçonnait il y a trente ans. Dans ce bref article, je dois me borner à en énumérer les principales, de façon condensée et forcément simplifiée.

Suivant une estimation toute récente, les 1.859 collèges et Universités des Etats-Unis donnent chaque année de 5.500 à 6.500 pièces, ce qui fournit un total de 60.000 représentations. Ces chiffres prouvent en tout cas l'existence de publics considérables qui visiblement apprécient ce que le théâtre éducatif peut leur offrir. Ces publics ne sont pas uniquement composés des étudiants et de leurs familles, mais aussi et pour une très grande part d'autres citoyens. De ce fait, les facultés d'art dramatique peuvent concevoir leur programme pour un public dont la formation antérieure est peut-être limitée mais qui est assez mûr pour apprécier la valeur émotive et intellectuelle des pièces de qualité. Certes, tout comme les théâtres de communauté, quelques compagnies universitaires se sont contentées de représenter des succès de Broadway, mais le choix du répertoire a marqué récemment de très sensibles progrès. Le théâtre universitaire peut travailler sans trop se préoccuper des recettes ; au surplus, il est contraint de garder le niveau auquel toute institution éducative doit prétendre. Les œuvres représentées se distinguent par une grande variété : de la tragédie grecque aux pièces contemporaines de tous genres. Récemment, plusieurs théâtres universitaires ont entrepris, avec succès, de révéler des pièces nouvelles. Il est à peine nécessaire de souligner l'importance de pareilles expériences pour l'avenir du théâtre américain. Le fait seul que des écrivains n'hésitent pas à confier leurs manuscrits à ces compagnies universitaires est garant de la qualité de leurs spectacles.

Plusieurs Universités ont organisé des compagnies itinérantes qui apportent des œuvres soigneusement sélectionnées aux contrées défavorisées. En outre, de plus en plus, ces départements d'art dramatique mettent sur pied des théâtres pour enfants. Il en est même qui ont ajouté à leur programme des représentations de marionnettes.

Phot. Saxon.

The Lower Depths, *Maxim Gorki. M : Henry Schnitzler. D : Sidney Litwack. University of California. 1952.*

operas have taken place in universities and that numerous composers received their first recognition in the United States with the aid of university theatres. As a matter of fact, without the notable contribution made by the educational theatre and by other non-professional organizations, the opportunities for enjoying opera in America (except for New York and a few large cities visited each year by the Metropolitan Opera Company) would be restricted to radio performances and phonograph records.

Universities have done significant pioneering work in theatre architecture, stage design, and stagecraft. While theatres in New York are notoriously outmoded, modern buildings with modern stage equipment have been constructed in numerous educational institutions. The repertoire presented by university theatres requires the solution of production problems whose diversity and complexity frequently surpass those connected with the predominantly realistic plays usually seen on Broadway. Experiments have been carried on in relation to lighting techniques; to the use of projection; to new methods of set construction; and to the utilization of new materials for scenery and costumes alike.

Theatre research, as undertaken in universities, may be divided into two groups: 1. research devoted to production problems, including books and articles dealing with acting, directing, stagecraft, and stage management; 2. research of a critical or historical nature. A bibliography of theatre research, published by the American Educational Theatre Association, lists 2,522 different titles of books, articles, and dissertations which originated in American universities between 1937 and 1947. Since the completion of this impressive list, hundreds of new titles have been added to the ever growing body of theatrical studies.

Some other areas in which universities have been working in recent years can here only be mentioned. These include, above all, the teaching of playwriting; secondly, the exploration of methods to be used in "Creative Dramatics," based upon the acknowledgment of the formative influence dramatic activities may have on the emotional and intellectual development of children; and, finally, the remarkable contribution universities have been making to the study and practice of the mass media, primarily to

Quelques grandes Universités ont été jusqu'à se risquer à faire du théâtre lyrique. Elles ont organisé des studios d'opéra, où sont présentées non seulement des œuvres du répertoire classique, mais un grand nombre de compositions modernes. Sans exagération, on peut dire que la plupart des créations d'opéras contemporains en Amérique ont lieu dans des Universités et que de nombreux compositeurs n'ont vu reconnaître leur mérite que grâce à l'aide des théâtres universitaires. Sans l'intervention des théâtres amateurs, les chances d'entendre un opéra en Amérique (sauf à New-York) se réduiraient à des émissions de radio et aux disques.

Dans le domaine de l'architecture, des décors, de tout ce qui concerne la technique, les théâtres universitaires ont été des pionniers. A New-York, de l'aveu de tous, les théâtres sont démodés ; les Universités au contraire ont construit des salles modernes, avec des plateaux équipés. Leur répertoire pose des problèmes de mise en scène dont la diversité et la complexité dépassent ceux que soulèvent les pièces réalistes de Broadway. Des expériences ont été tentées dans le domaine de l'éclairage, des projections, de la construction des décors et dans l'utilisation de matériaux nouveaux pour les décors et les costumes.

Les recherches entreprises dans les Universités comportent deux aspects : 1° recherches ayant trait à la présentation d'un spectacle, y compris livres et documents relatifs au jeu des acteurs, à la mise en scène, à la technique générale, à la direction d'un théâtre ; 2° recherches d'ordre critique ou historique. Une bibliographie publiée par l'American Educational Theatre Association comprend 2.552 titres de livres, articles ou études émanant des Universités américaines de 1937 à 1947. Depuis la mise sur pied de cette liste impressionnante, des centaines de nouveaux titres se sont ajoutés à cet ensemble toujours accru de documentation théâtrale.

Il faut se borner à mentionner sans plus les autres domaines où les Universités ont exercé leur activité. Il y a d'abord ces cours destinés à la formation des auteurs dramatiques ; ensuite les investigations concernant le « jeu dramatique », basées sur l'influence que cette activité peut avoir sur le développement émotif et intellectuel des enfants, enfin les contributions apportées dans l'étude et la pratique de ce qu'on appelle les « mass media » :

documentary motion pictures and radio broadcasts, and recently also to educational television programmes.

Any discussion of the American University theatre must include an honest appraisal of the quality of its efforts. While the technical aspects of the productions frequently reach a level of perfection which may well be compared to the expert accomplishments of the professionnal stage, the acting is admittedly and inevitably uneven. The two most conspicuous problems facing the director in the educational theatre are, first, the student's lack of experience and, secondly, the necessity of having older characters portrayed by young and sometimes immature players. Although well balanced ensemble acting may therefore be rare, one can frequently enjoy on the stages of our universities individual performances distinguished by surprising skill and genuine understanding. Moreover, what some student actors lack in technique, they might make up by their refreshing and convincing sincerity. A wholly satisfactory solution of the problem seems impossible since the individual student remains in the university only for a relatively brief period. Even under the most favorable conditions, he cannot hope to play more than a limited number of parts, especially since much of his energy will have to be devoted to theatrical activities other than acting. A drama department, in short, is not primarily devoted to the training of actors. Besides, the university cannot and does not claim to prepare students for acting careers in the professional theatre, as long as opportunities for employment remain as restricted as they now are.

What, then, are the reasons why scores of young men and women devote years to theatrical studies in our universities? The answer is to be found, not by pointing at the handful of students who succeed each year in securing jobs in New York or in Hollywood, but rather by reporting that, at the present time, approximately 15,000 people earn a living in the educational theatre and that an increasing number of community theatres have begun to employ paid directors and technicians. The educational as well as the community theatre needs workers whose training has been not only thorough but above all comprehensive. It is precisely this type of training which students anticipate when they enter a drama department. The university theatre would therefore fall short of its obligations if it attempted to train students to become specialists in any one area of dramatic art.

The standards represented by university-trained theatre personnel are bound to influence the future pattern of theatrical activities all over the country. As teachers of drama in Secondary Schools and Colleges, our students will be in a position to determine to a large extent the attitudes toward the stage adopted by their pupils, that is by the audiences of the future. As leaders of community theatres, they will be able to determine the quality of play selection and production. Consequently, one may say that the primary aims implied in the training which students receive in our drama departments should be measured in terms of its long-range effect on the future course of the American stage.

However, as they pursue their training for the future, students are engaged in carrying out what is no doubt the most important function of the university theatre in relation to the present, namely its production programme. By extending their activity beyond classroom and campus, and by fulfilling tasks which the professional theatre, under existing conditions, is unable to assume, the drama departments of many universities have become vital centers of community culture. Finally, in spite of its numerous handicaps and shortcomings, the university theatre provides, at least for the time being, the only environment in the United States, where the intrinsically educational aims implied in the true concept of a national theatre may be realized.

cinéma et radio documentaires, et tout récemment télévision éducative.

Quand on discute le travail des Universités américaines, il faut en toute justice reconnaître la qualité de leurs efforts. Du point de vue technique, les spectacles des Universités atteignent parfois un degré de perfection qui peut être comparé à ce que fait de meilleur une scène professionnelle, mais le jeu des acteurs est indéniablement et fatalement inférieur à celui des professionnels. Les deux problèmes majeurs qu'ont à résoudre les metteurs en scène de nos théâtres sont, d'une part, le manque d'expérience des étudiants, d'autre part, cette nécessité de faire jouer des rôles d'adultes par de très jeunes gens. Une distribution tout à fait équilibrée est sans doute assez rare, mais le plaisir n'est pas moins grand de découvrir telle réussite individuelle où le talent s'unit à l'intelligence. Ce que des étudiants perdent en technique, ils le regagnent en sincérité, fraîcheur et conviction. Une solution tout à fait satisfaisante à ce problème paraît impossible, chaque étudiant ne restant à l'Université qu'un temps relativement court. Dans les conditions les plus favorables, il ne joue qu'un nombre limité de rôles, d'autant que le plus clair de son énergie doit se porter vers d'autres activités théâtrales que l'interprétation. Une faculté d'art dramatique n'est pas spécialement destinée à former des acteurs. D'ailleurs, l'Université ne peut préparer des étudiants à une carrière d'acteur professionnel, alors que les chances d'y trouver un emploi sont aussi rares.

Mais quelle est donc la raison pour laquelle tant de jeunes garçons et de jeunes filles consacrent des années aux études d'art dramatique dans nos Universités ? Le fait que quelques-uns de ces jeunes gens parviennent parfois à être admis soit à New-York soit à Hollywood n'est pas une réponse à la question. Mais il faut signaler qu'à peu près 15.000 personnes parviennent à gagner leur vie dans le théâtre éducatif et que bon nombre de théâtres de communauté ont pris l'habitude d'employer des metteurs en scène et des techniciens rémunérés. De part et d'autre, on a besoin de travailleurs dont la formation ait été non seulement approfondie, mais générale. C'est bien cette espèce-là de formation que les étudiants ont en vue quand ils s'inscrivent dans une faculté d'art dramatique. Le théâtre universitaire manquerait à son devoir s'il se bornait à former des spécialistes dans n'importe quel domaine de l'art dramatique.

Le niveau auquel atteint le personnel formé par les Universités influence nécessairement l'avenir de toutes les activités théâtrales du pays. En tant que professeurs d'art dramatique dans les écoles secondaires et les collèges, nos étudiants pourront déterminer, dans une grande mesure, l'attitude qu'adopteront envers le théâtre leurs élèves, ceux qui formeront le public de demain. S'ils deviennent animateurs de théâtres de communauté, ils seront à même d'assurer la qualité dans le choix des pièces et leur présentation. On peut donc affirmer que le but principal de la formation de nos étudiants en art dramatique est à longue échéance et concerne l'avenir même de notre théâtre.

Tout en préparant le futur, nos étudiants s'engagent à mener à bien ce qu'il y a sans doute de plus immédiatement important dans le théâtre universitaire, leurs représentations. En étendant leur activité bien au delà de leur salle d'étude, en accomplissant une tâche que, dans les conditions actuelles, le théâtre professionnel ne peut pas assumer, les facultés d'art dramatique de nombreuses Universités sont devenues des centres vitaux de culture. En dépit des obstacles et de ses propres limites, le théâtre universitaire fournit aux Etats-Unis, du moins pour le présent, le seul cadre où les buts intrinsèquement éducatifs qu'implique la notion même d'un théâtre national peuvent être rassemblés.

HENRY SCHNITZLER
*Department of Theatre Arts.*
*University of California.*

# IMPRESSIONS OF THE UNIVERSITY THEATRE IN THE U.S.A.

# IMAGES DU THÉATRE UNIVERSITAIRE AUX U.S.A.

**CARNEGIE INSTITUTE OF TECHNOLOGY.** The Good Woman of Setzuan, *Bertold Brecht. M : Lauwrence Carra. D : Paul Trautvetter. 1949.*

A production in the manner of those "folk-plays" launched by professor Koch, over thirty years ago, with the aim of encouraging new authors to write plays of regional interest based on local history.

Création dans la ligne des « folk-plays », expérience lancée, voilà plus de trente ans, par le professeur Koch pour faire naître une littérature dramatique locale sous la plume d'auteurs neufs.

**UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA.** Egypt Lan' *Robert G. Armstrong. The 127th Bill of Experimental Productions. M : Samuel Selden. D : Lynn Gault. The Carolina Playmakers. 1949.*

**THE DARMOUTH PLAYERS.** Agamemnon, *Aeschylus. M and D: Henry B. Williams. 1951.*

Phot. Pierce.

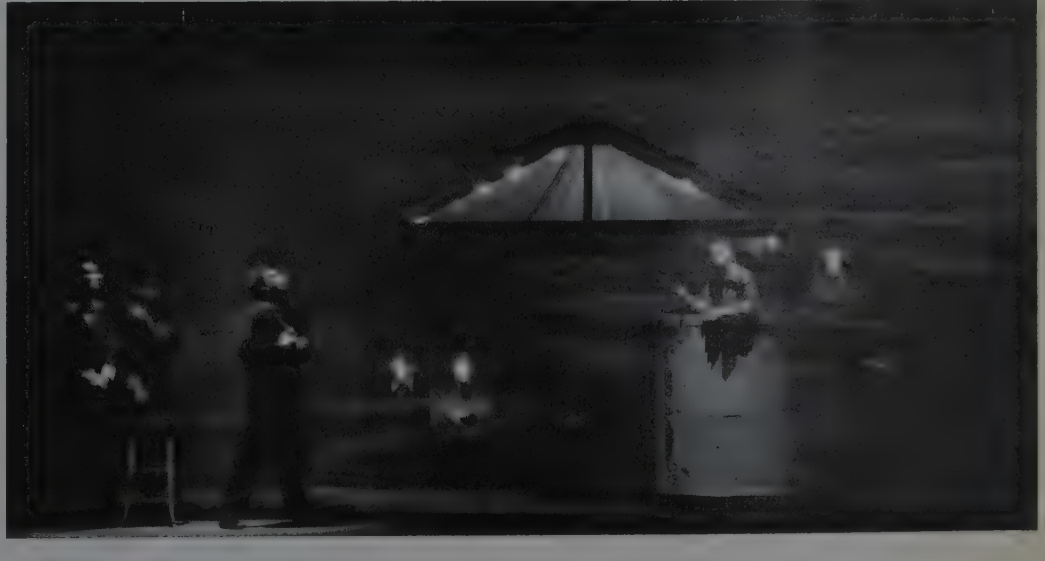
**DENIN UNIVERSITY.** The Poor Soldier, *John O'Keeffe, Music by William Shield. M: William Brasmer. D: Charles Whitmore. Ohio, 1950.*

★

Revival of the first play performed in the Northwest Territory.

Reprise de la première pièce jouée dans le territoire du Nord-Ouest.

**UNIVERSITY OF FLORIDA.** Liliom, *Molnar. M: Delwin B. Dusenbury, D: Robert T. Rickert. 1951. The Heavenly Court — Le Ciel.*



**UNIVERSITY OF ILLINOIS.** The Madwoman of Chaillot, *Giraudoux. M: Ned Donahoe. D: Jean Chalmers. 1950.*

**UNIVERSITY OF MINNESOTA.** Dream Play, *Strindberg. M and D: Frank M. Whiting. 1948.*

**UNIVERSITY OF MISSOURI.** The Hairy Ape, *O'Neill. D: Lawrence Adams. 1932.*

**UNIVERSITY OF NEW MEXICO.** The Taming of the Shrew, *Shakespeare. M: Gene Yell. C: John Raeyal. 1951.*

**SAN JOSE STATE COLLEGE.** Les Mouches, *Jean Paul Sartre. M: James H. Clancy. D: J. Wendell Johnson. C: Berneice Prisk. 1951.*

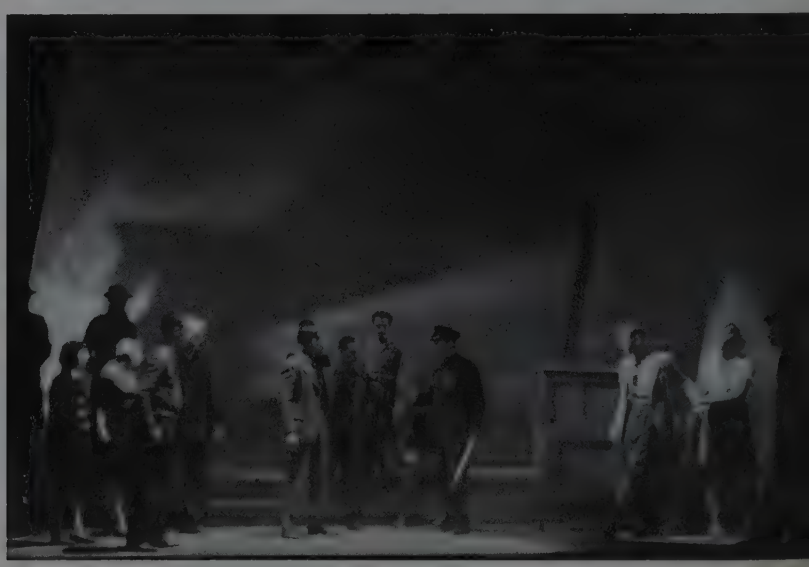
**STANFORD UNIVERSITY.** Build No Fence Around Me, *Alexander Greendale. M : Nicholas Vardac. D et C : Norman Rock. California. 1949.*

★

The work of a young author who holds a Stanford Writing Fellowship.

Œuvre d'un jeune écrivain bénéficiant d'une bourse de la Stanford Writing Fellowship.

**UNIVERSITY OF SYRACUSE.** Le Bourgeois gentilhomme, *Molière. M : Sawyer Falk. D : Bernard Sachs. 1950.*



**TULANE UNIVERSITY.** Winterset, *Maxwell Anderson. M : Wilbur Dingwell. D : George W. Hendrickson. 1946.*

Phot. Williamsburg.

**WILLIAM AND MARY COLLEGE.** The Candidates, *Colonel Robert Munford (1770). M : Althea Hunt. D : Roger Sherman. 1949.*

★

One of the earliest native American comedies, containing one of the very few detailed contemporary descriptions of eighteenth-century American election.

Une des toutes premières comédies américaines, fourmillant de détails inédits concernant le système électoral au XVIII[e] siècle.

Phot. C. P. S.

**YALE UNIVERSITY.** Divine Comedy, *Owen Dodson. D : Peggy Clark. 1938.*

Phot. C. P. S.

**YALE UNIVERSITY.** Companions of the Left Hand, *Robert Mechan. M : Edward Reveaux. D : Jean Eckart. 1949.*
By a playwriting student.
Œuvre d'un étudiant.

# THE AMATEUR THEATRE MAKES ITSELF KNOWN

# LE THÉATRE AMATEUR SE PRÉSENTE

GEORGES SION

*TOWARDS the end of 1952 the editorial committee of "World Theatre" prevailed upon M. Daniel Serwy, Secretary General of the International Amateur Theatre Association, to make an enquiry among the principal federations of amateurs all over the world. A comprehensive questionnaire was prepared and despatched to the four points of the compass. The assembled answers, many of them very detailed, were given to M. Georges Sion who here presents a synthesis of them.*

*It is true that a certain number of countries are not represented, but that is because in many cases the amateur theatre operates under such individual conditions that it is difficult to apply any of the usual standards.*

*This is the case for example with New Zealand, where professional theatre is practically non-existent and the amateur theatre, with enormous vigour, fights the good fight alone. It is also the case with Brazil where local conditions have given birth to a half-amateur and half-professional theatre. In Mexico, the actors of the Caracol Theatre—amateurs who occasionally call upon professionals—produced* El Niño y la Niebla, *by the Mexican author Usigli, in 1951 and they have played it since four hundred and fifty times... Nor is this instance unique.*

*So far as we know this is the first time that a really international enquiry has been held upon this subject. The results make one hope it will be renewed, not only because the number of answers proves the desire of amateurs all over the world to know each other and make themselves known, but mostly because these answers reveal, apart from certain constant factors, individual particularities from which all of us may learn.*

★

*VERS la fin de 1952, la rédaction du* Théâtre dans le Monde *a obtenu de M. Daniel Serwy, secrétaire général de l'Association internationale du Théâtre amateur, qu'il fasse enquête auprès des principales Fédérations de compagnies d'amateurs dans le monde. Un questionnaire détaillé fut élaboré et envoyé aux quatre points cardinaux et l'ensemble des réponses, souvent très complètes, fut remis à M. Georges Sion qui en fait ici la synthèse.*

*Certes bon nombre de pays n'y sont pas représentés mais c'est aussi que dans bien des cas le théâtre amateur s'exerce dans des conditions si particulières qu'il est difficile de lui appliquer les normes habituelles.*

*C'est le cas, par exemple, de la Nouvelle-Zélande où le théâtre professionnel est pratiquement inexistant et où le théâtre amateur mène seul, et avec quelle vigueur, le bon combat. C'est le cas encore du Brésil où les circonstances locales ont provoqué la naissance d'un théâtre mi-amateur mi-professionnel. Au Mexique, le Caracol — théâtre amateur faisant appel de temps à autre à des éléments professionnels — a créé en 1951* El Niño y la Niebla *de l'auteur mexicain Usigli et l'a depuis lors joué 450 fois !... Et ce n'est pas un cas unique.*

*C'est la première fois, à notre connaissance, qu'une enquête réellement internationale est menée sur cette question. Ses résultats font souhaiter qu'elle soit renouvelée, non seulement parce que le nombre des réponses prouve le désir qu'ont les amateurs du monde entier de se connaître et de se faire connaître, mais surtout parce qu'à travers ces réponses se dégagent, en même temps que certaines constantes, des particularités dont chacun peut tirer une leçon profitable.*

## BELGIUM ★ BELGIQUE

Un Roi, deux Dames et un Valet, *François Porché. M: Jean Mangon. Union Dramatique et Philanthropique. Bruxelles, 1948.*

★

While the Danish Company were giving this play at Saint Nicolas in Belgium, the Saint Nicolas Company gave it in Flemish at Copenhagen.

Pendant que la troupe danoise jouait cette pièce à Saint-Nicolas en Belgique, la troupe de Saint-Nicolas le donnait en flamand à Copenhague.

## DENMARK ★ DANEMARK

Henry and Pernilla, *Ludvig Holberg. M: Just Thorning. The Korsör Dramatic Society.*

QUESTIONS :

1. *What is the total number of amateur companies in your country?*
2. *What is the total number of actors included in these companies?*
3. *What is the total number of spectators who attend amateur performances in the course of a year? (It must be noted here that many spectators attend more than one performance; each of their attendances should be counted and the figure given should indicate the total aggregate of admittances to all performances.)*

★

1. *Quel est le nombre total des compagnies qui pratiquent dans votre pays le théâtre amateur?*
2. *Quel est le nombre total d'acteurs amateurs qui jouent dans ces compagnies?*
3. *Quel est le nombre total de spectateurs assistant annuellement aux représentations d'amateurs? (Il faut noter ici que beaucoup de spectateurs assistent à plusieurs spectacles. Il convient de les additionner chaque fois, la réponse donnant le nombre total d'entrées à l'ensemble des représentations.)*

TABLE I * TABLEAU I

| Pays * Country | Nombre de compagnies Number of companies | Nombre d'acteurs Number of actors | Population Population | Nombre de spectateurs Number of spectators |
|---|---|---|---|---|
| BELGIQUE * BELGIUM | 5.000 | 50.000 | 8.653.000 | 2.000.000 |
| DANEMARK * DENMARK | 10.000 | 100.000 | 4.189.000 | 3.000.000 |
| FINLANDE * FINLAND : | | | | |
| Union centrale des amateurs / Central Union of Amateurs | 2.400 | | 4.300.000 | 2.800.000 |
| Union des scènes ouvrières / Union of Workers' Theatre | 900 | 18.000 | | |
| FRANCE : | | | | |
| Fédération Française des Sociétés de Théâtre Amateur / French Federation of Amateur Theatrical Societies | 7.000 | 70.000 | 41.850.000 | 8.000.000 |
| Fédération catholique du Théâtre Amateur (ATOCEP) / Catholic Federation of Amateur Theatres | 4.250 | 42.500 | | |
| ISRAEL | 50 | 600 | 1.400.000 | |
| ITALIE * ITALY | 2.000 | 28.000 | 46.187.000 | 6.000.000 |
| PEROU * PERU | — | 100 | 7.854.000 | 5.000 |
| SUEDE * SWEDEN | 1.000 | 10.000 | 6.986.000 | |
| ROYAUME-UNI * UNITED KINGDOM : | | | | |
| British Drama League | 15 à 20.000 | 300.000 | 50.519.000 | 24.000.000 |
| Little Theatre Guild | 35 | 2.000 | | 500.000 |
| ETATS-UNIS * UNITED STATES OF AMERICA | 35.000 | 2.800.000 | 156.000.000 | 70.000.000 |

Interpretation of the statistics

The figures concerning the number of companies require elucidating. For instance Denmark adds in all groups in which plays are acted, including youth associations, sporting societies and moral welfare organizations (Y. M. C. A. or Y. W. C. A. for example) which possess a drama section, or simply put on a play from time to time. The United States also give a global estimate which includes school and university theatres. Great Britain, on the other hand, confines herself to strictly theatrical companies active at the present time. And Belgium's F. N. C. D. notes scrupulously that of its 1,400 affiliated clubs approximately half are dormant.

In the case of Finland it must be observed that answers reach us from two separate associations. The companies of the Union of Workers' Theatres are well known for their regular and intensive work in factories, their remarkably well-equipped stages and the quality of their performances which often attain a professional standard.

There are likewise two sets of figures for the United Kingdom. First comes the British Drama League, probably the most broadly constituted federation of amateurs in the world and the most attached to the proper principles of avoiding competition with the professional theatre, of establishing friendly relations and fruitful collaboration with it, of raising the standard and quality of amateur performances, and of offering amateurs a library of unparalleled richness as well as courses of all kinds. But apart from the British Drama League, that queen of institutions, there is another organization called The Little Theatre Guild, which groups amateur societies that have either built themselves theatres or at any rate each possess one of their own. Their activity is highly developed. They present each play between six and nine times and sometimes even for a fortnight running, which allows them to spend a certain amount on production. Their repertoire is remarkable: Shakespeare heads the list by a long way and is followed by Bernard Shaw, Tchekov and Christopher Fry. They also give first performances of new plays.

Israel is a young state. Amateur companies were born there in the co-operative agricultural colonies. There are about fifty of them, co-ordinated under a committee which assists them through lectures and publications. Finally Peru is characteristic of certain countries that are poorly endowed from a theatrical point of view. The theatre hardly exists there: a few local societies, one French and one American company, and a public of only a few thousand spectators confined entirely to the capital. These companies work without any appreciable encouragement.

★

Interprétation des statistiques

Les chiffres relatifs au nombre de compagnies doivent être commentés.

Ainsi le Danemark inclut tous les groupements où l'on fait du théâtre, y compris les associations de jeunesse, de sport, de formation morale (Y. M. C. A. ou Y. W. C. A. par exemple) qui comportent une section dramatique ou même simplement montent occasionnellement un spectacle. La réponse des U. S. A. constitue aussi une estimation globale où interviennent théâtre universitaire et théâtre scolaire. Par contre, le Royaume-Uni se limite aux compagnies strictement théâtrales actuellement en activité. De son côté, la F. N. D. C. de Belgique signale, avec infiniment de scrupule, que sur 1.400 cercles affiliés, la moitié environ sont en sommeil.

Pour la Finlande, il faut noter que les réponses nous arrivent de deux associations différentes. Les compagnies de l'Union des Scènes Ouvrières sont connues pour leur travail intense et régulier dans les usines, leurs scènes remarquablement équipées et leurs spectacles qui égalent souvent la qualité des réalisations professionnelles.

Deux séries de chiffres encore pour le Royaume-Uni. Ici s'affirme avant tout la British Drama League qui est sans doute la fédération d'amateurs la plus solidement constituée au monde, et la plus attachée aux meilleurs principes : éviter la concurrence entre le théâtre amateur et le théâtre professionnel ; établir des amitiés solides entre l'un et l'autre par une collaboration féconde ; relever le niveau et la qualité des représentations d'amateurs ; offrir aux amateurs une bibliothèque d'une richesse sans égale et des cours de toutes espèces. Mais à côté de la B. D. L.,reine des organisations, existe une association originale : la Little Theatre Guild. Elle groupe des sociétés d'amateurs qui ont construit elles-mêmes ou possèdent leur propre théâtre. Leur activité est si développée qu'elle atteint presque le rendement professionnel. Les acteurs jouent les pièces de six à neuf fois, voire deux semaines durant, ce qui leur permet d'affecter eux-mêmes à la présentation de leurs spectacles un budget appréciable. Leur répertoire est remarquable : Shakespeare y figure loin en tête, suivi par Bernard Shaw, Christopher Fry et Tchékov, et l'on y crée aussi des œuvres nouvelles.

Israël est un État jeune. Des théâtres amateurs y sont nés dans les colonies coopératives agricoles. Il en existe une cinquantaine, un comité coordonne leur activité, tandis que des cours et des publications les aident dans leur travail.

Le Pérou enfin est caractéristique de certains pays déshérités. Le théâtre y existe à peine : quelques sociétés locales, une compagnie américaine, une française... Leur public — quelques milliers de spectateurs — est limité à la capitale. Elles travaillent sans secours appréciable.

## FINLAND ★ FINLANDE

Sanny Kortmann's School, *Robert Kiljander.*
*M : Verna Piponius. Elantos Amateur Theatre, 1951.*

The Magicians, *Kanko Valta-Ylanne.*
*M : Olavi Markkanen. Finnish Youth Association, 1950.*

## TENS OF THOUSANDS OF ACTORS

THE extent of the amateur theatre? Let us take a look at the figures tabulated here. It will be seen that the actors of only ten countries amount to hundreds of thousands. Even if many of them do not rise above a modest standard there is something comforting in their very number.

Dramatic art is popular in its sources and cannot break away from them without sacrificing a part of its vocation. But the statistics reassure one that it has kept faith with them.

Moreover, in a period that is often disquieting in its pessimism and materialism, this development of the theatre is a sign of intellectual and spiritual vitality. For the pleasure of acting upon the stage is a disinterested one, to be gained by hard work and devotion. It would not exist without faith in moral values and a desire for culture, that is worthy always of respect and sometimes of admiration. It is well known besides that amateur theatricals encourage a team spirit, for though competitions are not lacking and the desire to shine is a normal part of every artist's psychology yet these competitions are collective rather than individual (one company against another) and the desire to shine is outweighed by the nobler and more profitable desire to participate in a common effort. Even those who confine themselves to a common place repertoire have occasion to exercise friendliness, acquire a sporting spirit and learn the value of work in common. We should indeed rejoice to find amateur artists so numerous.

## MILLIONS OF SPECTATORS

One observes with the same pleasure the extent of the public. Millions of spectators...

Here again the figures are astounding. It appears that the amateur theatre is not simply a pleasure for the few thousands of people who enjoy acting. It is supported by a very considerable audience, which is another sign of its vitality.

The amateur public is a partner in an extremely sympathetic dialogue. It has its favourites and even its partisan passions. The spirit of a company is echoed by the spirit of its public. But this is yet another form of disinterestedness with the same sense of camaraderie and of work achieved in common.

And after all is not the amateur public part of the public in general? This point has been much discussed. It has been alleged that the passionate supporters of an amateur company disdain all else including the finest professional performances. They are therefore lost to the theatre in its most accomplished forms. This view is, to say the least of it, exaggerated and pessimistic. To begin with, in certain places the public has no choice: amateurs represent its only contact with the world of drama. But where it has the choice how can it not choose both? Even fanaticism could not incite it to prefer its friends without having seen their rivals... and a taste for the theatre cannot long remain fanatical. Amateur performances stimulate an appetite for drama which afterwards seeks nourishment wherever it is offered.

## OF WHOM IS THIS IMMENSE PUBLIC COMPOSED?

We have spoken in a general way of millions of spectators, but statistical information concerning the actual composition of this public is rather uncertain. Very naturally for the evaluation of its different elements would alone require a lengthy and minute analysis.

## DES DIZAINES DE MILLIERS D'ACTEURS

AMPLEUR du théâtre amateur ? Qu'on regarde les chiffres réunis ici. On verra que pour une dizaine de pays seulement, les acteurs amateurs se comptent par centaines de milliers. Même si beaucoup d'entre eux restent à un niveau modeste, il y a quelque chose de réconfortant dans leur nombre.

L'art dramatique est populaire dans ses sources, il ne se détacherait pas de ses origines sans perdre une partie de sa vocation. On peut penser, devant les statistiques, qu'il leur reste fidèle.

En outre, dans une époque qui inquiète parfois par son matérialisme ou son pessimisme, ce développement est un signe de vitalité intellectuelle et spirituelle. Car le plaisir de jouer sur une scène est un plaisir désintéressé que l'on gagne par du travail et du dévouement. Il n'existerait pas sans une foi en des valeurs morales et sans une volonté de culture qui méritent toujours l'estime et souvent l'admiration.

D'autre part, on sait que le théâtre amateur favorise l'esprit d'équipe. Les compétitions ne manquent certes pas et le désir de briller entre dans la psychologie normale des artistes. Mais les compétitions sont collectives plus qu'individuelles (de compagnie à compagnie) et le désir de briller est moins fort que celui de participer à un effort commun, beaucoup plus noble et profitable. Même ceux qui se limitent à un répertoire sans intérêt y trouvent au moins l'occasion d'apprendre la camaraderie, la sportivité et la valeur du travail d'ensemble.

Il faut se réjouir de voir les artistes amateurs si nombreux.

## DES MILLIONS DE SPECTATEURS

De même on observe avec joie l'importance du public. Des millions de spectateurs...

Ici encore les chiffres sont étonnants. Le théâtre amateur n'est donc pas fait seulement pour le plaisir de quelques milliers de personnes qui aiment jouer la comédie. Il est entouré, soutenu par des foules considérables. C'est un autre signe de sa vitalité.

Que cela soit heureux, on pourrait le répéter avec les arguments qui s'appliquaient aux artistes. Le public amateur est le partenaire d'un dialogue extrêmement sympathique. Il a ses attachements, voire ses passions partisanes. A l'esprit d'une troupe répond l'esprit de *son* public. Encore est-ce une forme de désintéressement, avec le même sens de la camaraderie et du travail en commun.

D'ailleurs le public amateur n'est-il pas une partie du public tout court ? On a beaucoup discuté déjà. On a prétendu que les spectateurs passionnés d'une compagnie d'amateurs dédaignaient tout ce qui n'était pas elle, y compris le meilleur théâtre professionnel. Ils seraient donc perdus pour le théâtre dans ce qu'il a, en général, de plus accompli. Il y a au moins de l'exagération dans cette opinion pessimiste. D'abord, dans certaines régions, le public ne choisit pas : l'amateurisme seul le met en contact avec l'univers dramatique. Mais là où il dispose de deux activités, comment ne suivrait-il pas l'une et l'autre ? Le fanatisme même l'inciterait à préférer ses amis — après les avoir comparés aux autres... Le goût du théâtre, du reste, ne saurait demeurer indéfiniment fanatique. La table des amateurs donne de l'appétit à ses « invités », qui ont dès lors besoin de se nourrir partout où les nourritures théâtrales leur sont offertes.

## QUEL EST CET IMMENSE PUBLIC ?

Nous avons parlé, pour l'ensemble, de millions de spectateurs. Sur la composition de ce public, les renseignements statistiques sont assez mêlés. C'est fort compréhensible, car l'évaluation des divers milieux qui le composent demanderait à elle seule une longue et minutieuse enquête.

In certain countries audiences of every description and every social class support the amateur theatre. This is true both of Sweden and the United States, of Denmark and Great Britain.

Other countries indicate a greater specialization. With them the mission of the amateur theatre turns instinctively to those who are deprived of all professional entertainment. In the first place to the rural public, which constitutes 50 % of audiences in Finland, 60 % in Belgium, 80 % in Holland and roughly the same proportion in Italy and in France. In the countries where amateurs play to all kinds of audiences they include rural ones, so that the amateur theatre may be said to have everywhere an extremely wide field of influence. A century of general education would not be complete without this diffusion of the theatre in which amateurs play the necessary part of an advance guard.

Another aspect of the answers also deserves to be underlined. The amateur theatre reaches the working class as well as the rural public, and this is a wider aspect of this same diffusion. The commercial necessities of the professional theatre do not always allow it — and certainly not often enough — to cater for a public of modest means. This may be a deplorable state of affairs and if many countries seek to remedy it by subsidies for popular education, so much the better. But the special part of the amateur theatre, whose liabilities are less heavy, is to satisfy this public and even waken in it a taste for the theatre. To its honour be it said, it does not appear to shirk his responsibility. If it did so, and limited its activities to the towns, or to the more sophisticated and prosperous sections of the community it might become a more or less successful duplicate of the professional theatre with no major justification apart from its own amusement. But we repeat that these two forms of theatrical activity are complementary. The amateurs play their part of reinforcing and completing, creating new publics and extending dramatic life for the good of all, with the greatest and most effective generosity.

## FRANCE

L'Ile de la Raison, *Marivaux. L'Equipe (Compagnie d'amateurs de la Société Nationale des Chemins de Fer Français).*

Phot. Kiehl.

## FRANCE

Écoutez la Nouvelle, *Charles Antonetti. La Caravane, Courbevoie. 1952.*

Dans certains pays, tous les publics, toutes les classes de la population suivent le théâtre amateur. Ainsi répondent par exemple la Suède comme les Etats-Unis, le Danemark comme l'Angleterre.

D'autres pays indiquent des spécialisations plus poussées. La mission du théâtre amateur s'y oriente naturellement vers les milieux déshérités par l'organisation professionnelle de la scène. Au premier rang, le public rural. 50 % en Finlande, 60 % en Belgique, 80 % en Hollande, et la France ou l'Italie sont dans la même voie. Comme les pays où tous les publics sont atteints touchent les spectateurs des campagnes comme ceux des villes, on peut dire que l'aire de dispersion est partout fort étendue. Un siècle d'instruction généralisée ne serait pas véritable sans cette diffusion du théâtre où les amateurs jouent un rôle avancé et nécessaire.

Mais un autre aspect des réponses mérite d'être souligné. Le théâtre amateur va aux publics ouvriers comme aux publics campagnards. C'est le même mouvement de diffusion accrue. Les nécessités commerciales du théâtre professionnel ne lui permettent pas toujours — et sûrement pas assez — de gagner un public dont les moyens financiers sont plus réduits. Qu'on le déplore, soit. Qu'on tâche d'y remédier dans beaucoup de pays par des subventions pour l'accroissement de l'éducation populaire, tant mieux. Il appartient spécialement au théâtre amateur, dont les servitudes sont moins lourdes, de satisfaire ce public, voire d'éveiller en lui le goût de la scène. Il semble que, pour son honneur, le théâtre amateur ne se dérobe pas à cette mission. S'il y manquait, s'il se limitait aux villes et à leurs classes plus favorisées ou plus évoluées, il risquerait de n'être qu'un dédoublement plus ou moins heureux du théâtre professionnel, de ne trouver d'autre justification majeure que le divertissement. Encore une fois, les deux formes de l'activité théâtrale sont complémentaires, et les amateurs y font leur partie avec la plus efficace générosité, relayant, achevant, créant des publics nouveaux, étendant pour le bien commun la vie du théâtre parmi les peuples.

QUESTIONS

4. *How many times on an average does a company give each play?*
5. *Are the amateur companies grouped in one or several federations?*
6. *Are there competitions in your country for amateur companies?*
7. *Are the amateur companies subsidized?*

★

4. *Combien de fois en moyenne une compagnie joue-t-elle chaque pièce ?*
5. *Les compagnies d'acteurs amateurs sont-elles groupées en une ou plusieurs fédérations ?*
6. *Existe-t-il dans votre pays des concours pour les compagnies d'amateurs ?*
7. *Les compagnies d'amateurs reçoivent-elles des subsides ?*

TABLE II * TABLEAU II

| Country * Pays | Average number of performances of each play<br>Nombre moyen de représentations d'un spectacle | Percentage of companies who achieve this number<br>Proportion des compagnies atteignant ce nombre |
|---|---|---|
| BELGIUM * BELGIQUE | 1 | 65 % |
| | 2 | 20 % |
| | 5 | 15 % |
| DENMARK * DANEMARK | 1 | Often * souvent |
| | 2 | Sometimes * parfois |
| | 5-10 | Very seldom * très rarement |
| FINLAND * FINLANDE | 1 | 50 % |
| Central Union of Amateurs | 4-5 | 30 % |
| Union centrale des amateurs | More than 5 * plus de 5 | 20 % |
| Union of Workers' Theatres | 4-5 | 50 % (country) (campagne) |
| Union des scènes ouvrières | 8-10 | 50 % (towns) (villes) |
| FRANCE | 1-2 | 50 % |
| | 4-5 | 30 % |
| F. F. S. T. A. | 5-10 | 13 % |
| | More than 10 * plus de 10 | 7 % |
| A. T. O. C. E. P. | 2 | General average * moyenne générale |
| ITALY * ITALIE | 3-5 | 99 % |
| | 10-12 | 1 % |
| NETHERLANDS * PAYS-BAS | 2-3 | General average * moyenne générale |
| PERU * PEROU | 3-4 | General average * moyenne générale |
| UNITED KINGDOM * ROYAUME-UNI | 1 | 20 % |
| | 2 | 40 % |
| | 3 | 25 % |
| British Drama League | 4-6 | 10 % |
| | More than 6 * plus de 6 | 5 % |
| Little Theatre Guild | Less than 6 * moins de 6 | 5 % |
| | 6 | 50 % |
| | 7-9 | 30 % |
| | 14 and over * 14 et plus | 15 % |
| U. S. A. * ETATS-UNIS | 3 | General average * moyenne générale |

## CONDITIONS OF WORK

Here we naturally enter the realm of approximation and of national differences. In all countries companies are grouped in associations or federations. In all countries these associations are very diverse. They are distinguished by social criteria like the

## LES CONDITIONS DE TRAVAIL

Ici, nous entrons naturellement dans la relativité ou les différences nationales. Dans tous les pays, les troupes sont groupées en associations ou fédérations. Dans tous les pays, ces associations sont diverses. Elles se différencient par des critères sociaux, comme

## FRANCE

La Vie est un Songe, *Calderón. M : Jean Lagénie. D : Louis Teyssandier. La Compagnie du Bon Vouloir. Bordeaux, 1940.*

Workers' Federations; or by religious ones like the Catholic Federations; or by linguistic ones in countries where several languages are spoken.

Apart from differences of grouping the conditions in which the companies work vary from country to country.

The number of performances? The amateur theatre has its disadvantages of which the chief is having often to make a great effort for a single performance, though this handicap seems nowadays to be decreasing. No doubt an extension of the public has made it possible to increase the number of performances. The rule of a single performance survives in Denmark and Belgium. Elsewhere the average is from two to three, as the table printed above will show. Some companies achieve five performances and others even more, like the Workers' Theatres in Finland who have a large regular public, or the Little Theatres in England whose surprising development we have already noted.

### THE COMPETITIVE SPIRIT

Nearly every country holds competitions for its amateur companies which range from a regional to a national scale and are sometimes very numerous. (1.000 in the United States!) The prizes of victory are for the most part honorary; diplomas, cups or medals... "Amateurisme Oblige." In Italy and Belgium rewards occasionally consist in a sum of money, but it may be assumed that these merely indemnify the competitors for their production expenses.

Sweden abstains in a general way from competitions for reasons of economy but Denmark does so on principle. Such an attitude is original and sympathetic. The amateur theatre is thus preserved from all rivalry or spirit of competition. The Festivals crown the best companies but without yielding to the temptation of giving marks.

### BUDGETS

The resources of the amateur theatre are still mainly provided by private or collective patronage. (Schools, municipalities, factories, etc.) The State intervenes only, and perhaps insufficiently, by assisting the national federations who are thus enabled to help out the different companies by means of premiums or indemnities. In Denmark, Sweden and Great Britain government subsidies are specifically destined to provide courses for amateur actors, which seems an excellent plan. Thus the disinterestedness of the amateur actor is respected for he is bound always to be richer in glory than in gain.

★

les fédérations ouvrières ; religieux, comme les fédérations catholiques; linguistiques, dans les pays où l'on parle plusieurs langues.

Quels que soient les groupements des compagnies, les conditions de travail diffèrent de peuple à peuple.

Le nombre de représentations ? Le théâtre amateur a ses contraintes, dont la première est d'imposer souvent un long effort pour une seule représentation. Toutefois, cette contrainte paraît moins rigoureuse aujourd'hui. Sans doute l'extension du public permet-elle de multiplier les spectacles. La règle de la représentation unique survit généralement au Danemark et en Belgique. Ailleurs, la moyenne s'établit à deux ou trois, comme le montre le tableau publié ci-dessus. Des troupes vont jusqu'à cinq représentations. D'autres dépassent même ce chiffre. Ainsi les Scènes Ouvrières, en Finlande, qui ont un vaste public régulier, ou les Little Theatres anglais, dont nous avons souligné le développement surprenant.

### L'ESPRIT DE COMPETITION

Presque partout, des concours mettent en présence les compagnies d'amateurs. Ces concours, organisés à tous les échelons régionaux et nationaux, sont parfois très nombreux. (Un millier aux Etats-Unis !) Les victoires y sont surtout honorifiques : diplômes, médailles, etc. Amateurisme oblige... En Italie ou en Belgique, les récompenses consistent parfois en sommes d'argent, mais on peut penser qu'elles indemnisent les concurrents des frais qu'ils ont engagés pour l'épreuve.

Si la Suède s'abstient généralement de ces concours pour des mesures d'économie, le Danemark s'y refuse par principe. Pareille attitude est originale et sympathique. Le théâtre amateur y est organisé à l'abri de toute rivalité, de tout esprit de compétition. Les festivals y consacrent les meilleures troupes sans céder aux tentations du classement.

## FRANCE

Le Chemin de Noël, *René Rabault. Le Masque au Genêt. 1951.*

### BUDGETS

Les ressources du théâtre amateur proviennent encore surtout du mécénat individuel ou collectif (écoles, municipalités, usines, etc.). Si l'Etat intervient, trop faiblement peut-être, c'est en aidant les fédérations nationales, qui, elles, peuvent aider les diverses compagnies par des primes ou des indemnités. Au Danemark, en Suède ou en Grande-Bretagne, les subventions gouvernementales sont spécialement destinées aux cours pour artistes amateurs, ce qui semble une excellente formule.

Ainsi est respectée la pureté de l'amateurisme, qui sera toujours et doit être plus riche de risques que de finances.

QUESTIONS

*8. What proportion of companies offer a repertoire of high quality (classical or literary)?*
*9. Less subject to commercial necessity, the amateur theatre might allow itself to perform plays that are considered dangerous by the professionals (on account of their advanced tendencies, large cast, etc.,) and also unpublished plays by national authors. Does it do so in your country? Can you cite any authors who first made their appearance on the amateur stage?*

★

*8. Quelle est la proportion des compagnies jouant un répertoire de haute qualité (littéraire ou classique) ?*
*9. Moins asservi aux nécessités commerciales, le théâtre amateur pourrait se permettre de présenter des pièces réputées dangereuses pour les professionnels (esprit neuf, forte distribution, etc.) ou des pièces inédites d'auteurs nationaux. Le fait-il dans votre pays ? Pouvez-vous citer des auteurs qui ont fait leur apprentissage grâce au théâtre amateur ?*

TABLE III * TABLEAU III

| Country * Pays | Quality of the repertoire in percentages * Qualité du répertoire en pourcentage | | |
|---|---|---|---|
| | Literary * Littéraire | Mixed * Mixte | Pure diversion * Pur divertissement |
| BELGIUM * BELGIQUE | 25 % | — | 75 % |
| DENMARK * DANEMARK | 1 % | 10 % | 89 % |
| FINLAND * FINLANDE : | | | |
| Central Union of Amateurs Union<br>Centrale des Amateurs | 20 % | — | 80 % |
| Union of Workers' Theatres<br>Union des scènes ouvrières | 20 % | — | 80 % |
| FRANCE : | | | |
| A. T. O. C. E. P. | 2 % | — | 98 % |
| ITALY * ITALIE | 25 % | 55 % | 20 % |
| NETHERLANDS * PAYS-BAS | 20 % | — | 80 % |
| UNITED KINGDOM * ROYAUME UNI : | | | |
| British Drama League | 3 % | 30 % | 67 % |
| Little Theatre Guild | A high proportion of literary plays. (Percentage not specified.)<br>Proportion élevée de qualité littéraire (non précisée). | | |

*N. B.* — The question asked was what proportion of companies had a literary repertoire. Some of the answers seemed to indicate the literary proportion in each repertoire instead of the number of companies, but this slight confusion scarcely modifies the facts.

★

*N. B.* — La question demandait la proportion de *compagnies* jouant un répertoire littéraire. Plusieurs réponses semblent indiquer cette proportion dans l'ensemble du *répertoire* et non dans le nombre des compagnies. Cette légère confusion ne défigure guère la vérité.

## THE AMATEUR REPERTOIRE

The amateur theatre has ever been accused of stagnating in a repertoire, that is mediocre, commonplace or out of date. How can one help it if people, who play for their pleasure and ask no reward, choose plays they like and which amuse them? The proportion of purely diverting plays is always high and likely to remain so. (But is the professional theatre of our great capitals proof against this charge? where light comedy, vaudeville and music hall theatres are ever the most numerous and the most prosperous?)

Nevertheless there has been a general improvement in the amateur repertoire. Works of good quality are included in variable but not at all negligeable proportions. Furthermore in all countries the general development of culture brings improvement in its train and everywhere care and thought are devoted to raising the artistic standard of the amateur.

## LE REPERTOIRE DES AMATEURS

On a toujours accusé le théâtre amateur de s'enfoncer dans un répertoire médiocre, banal ou usé. Comment éviterait-on que des gens qui jouent pour leur plaisir, sans rien demander à personne, choisissent les œuvres qui leur plaisent ou les amusent ? La part du théâtre de divertissement reste prépondérante. Elle le restera vraisemblablement toujours. (Le théâtre professionnel des grandes capitales échappe-t-il à cette faiblesse ? Les salles de vaudeville, de comédie légère ou de music-hall y sont plus nombreuses et plus prospères que les autres.)

Pourtant, l'amélioration du répertoire chez les amateurs est générale. Partout, les œuvres de haute qualité figurent aux programmes dans une proportion variable, mais nullement négligeable. Dans tous les pays, d'ailleurs, le développement de la culture porte en soi des germes d'amélioration, et le perfectionnement artistique de l'amateurisme est l'objet de soins et d'encouragements.

★

Here the Federations play a great part, by their constant advice, by the prizes they offer and the information they make available. This work calls for patience and tenacity. Denmark in particular indicates that her amateur theatre is on the right track and results are each year more encouraging. In Belgium the National Federation of Dramatic Clubs awards a Prize in money to the companies presenting the best repertoire. In England, the Geoffrey Withworth Prize is awarded by the British Drama League to the company creating the best one-act play.

The percentage of good quality plays is never large but, possibly on account of the modesty of some and the optimism of others, it varies considerably from one country to another. One per cent, say the Danes, 3 % say the English, 20 % say the Finns and the Dutch. Belgians and Italians even speak of 25 %, while the Americans fix no percentage, but all levels of dramatic literature are represented in their programmes.

Among the authors cited as being most often performed we find names familiar in all the theatres of the world: Oscar Wilde, Jean Anouilh, Eugene O'Neill, T. S. Eliot, Strindberg, Pirandello, Bernard Shaw, etc. The classics too are represented by the universal genius Shakespeare and Molière.

In several countries the amateur theatre has favoured authors little known on the professional stage or whom professional producers hesitated to put on. This role of discovering and welcoming celebrities of the future does great credit to those who undertake it. Dramatists like Arthur Miller or Tennessee Williams in the United States, like Christopher Fry or Rodney Ackland in England, like Henri Ghéon in France are brilliant illustrations. In these three countries the amateur theatre may be said to have revealed authors who have subsequently enriched the universal patrimony to a prodigious extent. Such initiative is not always easy. Writers are tempted by the professional stage and a first production by an amateur company may prejudice their chances. This prejudice is regrettable no doubt but in many countries it is still very strong. The development and perfecting of the amateur theatre, and the consequent growth of its prestige, are no doubt the best arms with which to fight it down.

C'est ici que les fédérations jouent un rôle actif par leurs conseils répétés, par la documentation qu'elles fournissent ou par des récompenses précises. Ce travail demande de la patience et de la ténacité. Le Danemark, notamment, répond que l'orientation est bonne et que les résultats sont chaque année plus encourageants. En Belgique, la Fédération Nationale des Cercles Dramatiques attribue régulièrement un prix en argent aux sociétés qui ont présenté le meilleur répertoire. En Angleterre, la Coupe Geoffrey Withworth, accordée par la British Drama League, récompense la compagnie qui a créé la meilleure pièce nouvelle en un acte.

On ne sait si c'est modestie des uns ou optimisme des autres : la part du répertoire de qualité, toujours minoritaire, varie sensiblement d'un pays à l'autre. 1 % annoncent les Danois ; 3 %, les Anglais. 20 % disent les Finlandais ou les Hollandais. Les Belges et les Italiens parlent même de 25 %. Quant aux Américains, ils ne fixent pas de proportions, tous les étages de la littérature dramatique étant également représentés dans leurs troupes.

Parmi les auteurs cités comme souvent joués on trouve des noms familiers à toutes les scènes du monde : Oscar Wilde, Jean Anouilh, Eugène O'Neill, T. S. Eliot, August Strindberg, Pirandello, Bernard Shaw, etc. Et les classiques n'en sont pas absents, avec Molière et Shakespeare, ces grands universels.

Dans plusieurs pays également, le théâtre amateur a favorisé des auteurs que le théâtre professionnel hésitait à accueillir ou connaissait peu encore. Ce rôle de découverte ou de bienvenue aux gloires de l'avenir honore ceux qui s'y sont consacrés. Des hommes comme Arthur Miller ou Tennessee Williams aux Etats-Unis, comme Christopher Fry ou Rodney Ackland en Angleterre, comme Henri Ghéon en France sont des références brillantes. Dans ces trois pays, on peut dire que le théâtre amateur a révélé des auteurs qui ont enrichi ensuite, d'une manière prestigieuse, le patrimoine universel.

Il arrive que de telles initiatives soient difficiles. Les écrivains sont tentés par les scènes régulières, et une création dans une compagnie d'amateurs leur cause parfois un préjudice. C'est un préjugé regrettable, sans doute, mais réel dans certains pays. Le développement et le perfectionnement du théâtre amateur, avec un prestige croissant, seront probablement les meilleurs arguments d'une évolution plus heureuse.

QUESTIONS

*10. Which ten plays have been most often performed in the course of the year by amateur companies in your country?*
*11. Do certain amateur companies try to experiment in new forms of production, of stage decoration or of theatre architecture?*

★

*10. Quelles ont été en un an les dix pièces les plus jouées par les compagnies d'amateurs de votre pays ?*
*11. Certaines compagnies d'amateurs s'efforcent-elles d'expérimenter de nouvelles formes de mise en scène, de décoration, d'architecture théâtrale ?*

## THE MOST PERFORMED PLAYS

It is hard to obtain precise information everywhere but some of the answers are curious. In Belgium, the ten plays most often performed constitute a highly eclectic list, headed by M. G. Sauvajeon's *George and Margaret* and including *Mon Bébé* by Hennequin, and *Le Rosaire* by Bisson mixed with such plays as Arthur Miller's *All my Sons,* Jean-Jacques Bernard's *Nationale 6* and Charles Vildrac's *S.S. Tenacity.*

In Italy, beside classics like Goldoni, Tasso, Machiavelli, Shakespeare or Molière we find the following modern authors: Pirandello, Eliot *(Murder in the Cathedral)*, Shaw *(Candida)*, Thornton Wilder *(Our Town)*, Ibsen *(Hedda Gabler)*, Lorca *(Blood Wedding)*, but also *The Floating House* by Betti, several plays by Viola and Benedetti, *The Farmyard Tower* by Calvino and *Inquisition* by Fabbri.

In England, the list of ten' includes names even less well-known:

## PIECES LES PLUS JOUEES

Il est difficile d'obtenir des précisions partout. Mais quelques réponses sont curieuses. En Belgique, les dix pièces les plus jouées forment une liste très éclectique, où figure en tête *Georges et Margaret,* de M. G. Sauvageon ; où l'on voit des œuvres comme *Mon Bébé,* de Hennequin, et *Le Rosaire,* de Bisson, mêlées à des œuvres comme *Ils étaient tous mes Fils,* d'Arthur Miller, *Nationale 6,* de Jean-Jacques Bernard, et *Le Paquebot Tenacity,* de Charles Vildrac.

En Italie, à côté de classiques comme Goldoni, Le Tasse, Machiavel, Shakespeare ou Molière, on trouve comme auteurs modernes les plus joués : Pirandello, Eliot (*Meurtre dans la Cathédrale*), Shaw (*Candida*), Wilder (*La Petite Ville*), Ibsen (*Hedda Gabler*), Lorca *(Noces de Sang)*, mais aussi *La Maison Flottante,* de Betti, plusieurs œuvres de Viola et de Benedetti, *La Tour sur le Poulailler,* de Calvino, et *Inquisition,* de Fabbri.

En Grande-Bretagne, la « liste des Dix » comprend des noms

ISRAEL

The Maccabees, *H. Fast. M : Sulamit Batdori. D : Dan Amitai. Festival in Sarid. 1952.*

★

URUGUAY

ISRAEL

The Scroll of Ruth, *Tamar Aerbach. M : Aerbach. D : Hana Airov. Haïfa.*

★

URUGUAY

Los Intereses Creados, *Jacinto Benavente. M : Casa Shapi. D : Cavallero and Echave. El Tinglado Company. Montevideo. 1952.*

★

Les Jours Heureux, *Claude-André Puget. M : Emilio Acevedo Solano. D : Monique Nieves. Compagnie La Farandula. Montevideo. 1951.*

★

John Dighton comes first with *The Happiest Days of your Life,* followed by Charlotte Hasting's *Bonaventure,* Philip King's *On Monday next,* R. and M. Pertwee's *The Paragon,* William Douglas Home's *The Chiltern Hundreds* and Kenneth Horne's *A Lady mislaid.* After all these come Bernard Shaw's *Arms and the Man* and Oscar Wilde's *The Importance of being Earnest.* It is curious to observe that there is a special amateurs' repertoire composed of plays which are often more popular than works of world-wide reputation though they are totally unknown to the professional stage. Some dramatists specialize in plays for amateurs and earn a living by writing them!

## WHAT OF NEW DRAMATIC FORMS?

Let us admit that the amateur theatre's taste for novelty bears on new authors rather than on new forms of presentation. A 'first production' is more gratifying to human vanity. Also, as Denmark remarks, effort must first be directed to improving the repertoire and the acting; experiments come later. Unusual forms of production or stage design and all technical experiments are therefore exceptional. Even in France, where certain companies go in for experimental theatre, they do so rather in the wake of the professionals.

moins connus encore : John Dighton est en tête avec *The Happiest Days of your Life,* suivi par Charlotte Hastings (*Bonaventure*), Philip King *(On Monday Next),* R. et M. Pertwee *(The Paragon),* William Douglas Home (*The Chiltern Hundreds*), Kenneth Horne (*A Lady Mislaid*). Alors seulement viennent Bernard Shaw (*Le Héros et le Soldat*) et Oscar Wilde (*Il importe d'être Constant*). Il est intéressant de noter qu'à côté d'auteurs de réputation mondiale — souvent avant eux — se constitue un répertoire proprement amateur et ignoré des professionnels. Certains auteurs se sont spécialisés dans ce répertoire et en vivent !

## ET LES FORMULES NOUVELLES ?

Reconnaissons que le théâtre amateur porte plus son goût de la nouveauté vers les auteurs que vers les formules de spectacle. (Une « création » satisfait plus aisément la vanité.) Comme le fait remarquer le Danemark, l'effort doit porter d'abord sur l'amélioration du répertoire et du jeu; les expériences viendront plus tard. Les formules inédites de mise en scène ou de décor, les recherches techniques restent donc l'exception. En France même, où certaines compagnies pratiquent le théâtre d'essai, c'est encore en suivant les professionnels plutôt qu'en les précédant.

QUESTIONS

*12. Do the amateur actors attend theatrical courses specially organized for them?*
*13. Do the amateur companies in your country lack producers? Do you consider the engagement of a professional producer recommendable or not?*

★

*12. Les acteurs amateurs suivent-ils des cours théâtraux qui leur sont particulièrement destinés ?*
*13. Les troupes d'amateurs dans votre pays manquent-elles de metteurs en scène ? L'engagement d'un metteur en scène professionnel est-il un bien ou un mal ?*

## TRAINING OF THE AMATEUR ACTOR

The comparative timidity of amateur companies with regard to the new forms of theatre is explained and excused by several factors. Amateur theatre is 'theatre for fun' and nobody could reproach it for being so. Above all it is less rigorously trained and educated than the professional theatre. And here we come to a very important problem: the training of amateurs.

In every country where amateurs are really active they have felt the need of some training and everywhere, except in cases of material impossibility, studies are made available to them. Sometimes they follow the studies organized for professionals but oftener special courses are organized for them. This part of National Federations' work is one of the most vital from the point of view of the future of amateur theatre.

Yet even more important than the training of actors is the training of producers. There is one general lament: lack of producers. (Except in the United States, where the universities each year train hundreds of producers, stage designers and technicians for the amateur as well as for the professional theatre.) The first remedy is to call upon professional producers, and almost every country resorts to them. Several companies of the Little Theatre Guild in England have even been known to engage a salaried professional for the whole duration of their season. This collaboration, apart from its technical benefits, may help to create understanding and mutual esteem between the amateur and the professional stage. The necessary and salutary recourse to professional producers should however yield long term results. These producers often ensure that the actors give a good show. But the important thing is that their labours should serve as a lesson in training producers for the future. Assistance in this case amounts to teaching others how to get along without you later on.

## LA FORMATION DE L'ARTISTE AMATEUR

La timidité relative des compagnies d'amateurs devant les formules nouvelles de la scène s'explique par plusieurs raisons qui les excusent. L'amateurisme est du « théâtre par plaisir » et personne ne pourrait le lui reprocher sans injustice. Surtout, il se forme et s'éduque moins rigoureusement que le théâtre de métier. Nous touchons ici un problème très important : l'éducation des amateurs.

Tous les pays où ils sont vraiment vivants ont senti la nécessité d'une formation. Partout (sauf en cas d'impossibilité matérielle), des cours sont accessibles aux comédiens amateurs. Tantôt, ils suivent les leçons données aux professionnels, tantôt — le plus souvent — ils bénéficient de cours qui sont organisés pour eux seuls. Cet effort des fédérations nationales est un des plus utiles pour l'avenir de l'amateurisme.

Cependant, plus encore que la formation des interprètes, s'impose une formation des metteurs en scène. Le cri est général : manque de metteurs en scène (sauf aux Etats-Unis, où les universités forment chaque année des centaines de metteurs en scène, de décorateurs et de techniciens, tant pour le théâtre professionnel que pour le théâtre amateur). Le remède ? Le premier est l'appel aux metteurs en scène professionnels, et presque tous les pays y ont recouru. Il est même arrivé que certaines des compagnies de la Little Theatre Guild (U.K.) engagent un metteur en scène professionnel, régulièrement appointé, pour toute la durée de la saison. Cette collaboration peut apporter, en dehors de ses bienfaits techniques, un élément de compréhension et de mutuelle estime entre les deux mondes du théâtre.

Le recours salutaire et forcé aux metteurs en scène professionnels devrait surtout accélérer la formation de futurs metteurs en scène amateurs.

ITALY ★ ITALIE

Il Diluvio, *Ugo Betti. Compagnie Sada (Gênes). Ve Festival National des Amateurs. Pesaro, 1952.*

ITALY ★ ITALIE

Barabba, *Antonio Conti. Compagnie Il Drama (Ancône) IIe Festival des Amateurs. 1949.*

NETHERLANDS
★
PAYS-BAS

Dr. Prätorius, *Kurt Görz. M: Jan Sengers. D: Mico Kuypers. Kath. Rotterd. Toneel. 1950.*

*14. Has the amateur theatre in your country any foreign contacts?*

*14. Le théâtre amateur de votre pays a-t-il des contacts avec l'étranger ?*

Here again answers are all in the affirmative except where such contacts are materially impossible. The amateur theatre tends more and more to cross national frontiers.

In Denmark an international meeting held in 1951 assembled delegates from Belgium, Finland, Germany, Holland, and the United Kingdom who were later joined by those of Ireland, Luxemburg, Scotland and Sweden. In 1952 a Flemish company from Belgium gave a play by the great Danish classic, Holberg, at Copenhagen while Danish amateurs of three separate companies gave the same play in Flanders in its original language. English dramatic societies have also visited Denmark.

The French have had international contacts for nearly half a century. The International Committee of French-speaking Amateur Drama Federations (C. I. F. T. A.), presided by Jean-Jacques Bernard, dates from before the war of 1914. Italy has taken the great initiative of proposing an International Festival of Amateur Theatre to be held each year in Venice.

In the United States, the American Educational Theatre Association has constituted an International Liaison Project of which the purpose is to promote international contacts which great distances make difficult.

Finally great hopes were born with the foundation in 1952 —under the auspices of the I. T. I.—of the International Amateur Theatre Association which at present groups twenty six large federations, in fourteen different countries, and to which new countries are added every day. This A. I. T. A. has so far met in Brussels, Verona and The Hague under the presidency of Mr. Martin Browne, director of the British Drama League.

These efforts and achievements are worthy of all praise. As an art of popular education the amateur theatre must assist in forging the link between nations for today the education of nations rests on mutual friendship and understanding.

## CONCLUSION

This first enquiry, by the figures it has furnished, has saved us from any superfluous eloquence or pathos, though we are perfectly aware that even figures may be misleading and that they sometimes distort the truth. They nevertheless make it clear that the amateur theatre has attained impressive proportions. Almost everywhere it is both diverse and powerful. Almost everywhere, too, it shows a desire for improvement and a constant will to do better and do more.

No one contests its weaknesses and the answers admit them loyally. Everything which concerns the theatre is unequal and susceptible of improvement. The amateur theatre is no exception. But it progresses in the right direction and plays a part, consonant with its vocation, in developing the drama of the world.

Ici encore, sauf le cas d'impossibilité matérielle, les réponses sont unanimes. De plus en plus, le théâtre amateur franchit les frontières.

Au Danemark, une rencontre internationale a groupé en 1951 des délégués de Grande-Bretagne, de Belgique, des Pays-Bas, d'Allemagne, de Finlande, auxquels se sont joints plus tard les Suédois, les Ecossais, les Irlandais et les Luxembourgeois. En 1952, une compagnie flamande de Belgique a joué une pièce du grand classique danois Holberg, à Copenhague, tandis que des amateurs danois de trois sociétés jouaient la même pièce en Flandre dans la langue originale. Des sociétés anglaises sont allées également au Danemark.

En France, les contacts internationaux d'amateurs existent depuis près d'un demi-siècle. Le Comité International des Fédérations de Théâtre Amateur de Langue Française (C.I.F.T.A.), présidé par Jean-Jacques Bernard, trouve son origine dès avant la guerre de 1914.

L'Italie, elle, a pris une grande initiative en proposant d'instituer chaque année à Venise un Festival international du Théâtre Amateur.

Aux Etats-Unis, l'American Educational Theatre Association a constitué un International Liaison Project qui s'efforce d'établir les contacts internationaux rendus difficiles par les distances.

Enfin de grands espoirs sont nés avec la fondation en 1952 — sous l'égide de l'I. T. T. — de l'Association Internationale du Théâtre Amateur, qui groupe actuellement vingt-six grandes fédérations dans quatorze pays différents et à laquelle se joignent chaque jour de nouveaux pays. Cette A. I. T. A. s'est réunie jusqu'ici, successivement, à Bruxelles, à Vérone et à La Haye, sous la présidence de M. Martin Browne, lui-même directeur de la British Drama League.

On applaudit à ces réalisations et à ces tentatives. Art d'éducation populaire, le théâtre amateur ne peut rester étranger aux liens entre les peuples. Car l'éducation des nations, aujourd'hui, repose sur la connaissance et l'amitié mutuelles.

## CONCLUSION

Cette première enquête, par les chiffres qu'elle a fournis, a permis d'éviter les développements superflus de l'éloquence ou de l'attendrissement. Nous n'ignorons pas que les chiffres ont aussi leurs mensonges et qu'ils font violence, parfois, à la réalité.

A travers eux, le théâtre amateur n'en apparaît pas moins d'une ampleur impressionnante. Presque partout, le théâtre amateur est divers et puissant. Presque partout aussi, il manifeste un souci d'amélioration, une volonté de faire toujours plus un travail toujours meilleur.

Qu'il ait ses faiblesses, nul ne le conteste, et les réponses l'ont reconnu loyalement. Tout ce qui touche au théâtre est inégal et perfectible. Le théâtre amateur n'échappe pas à cette règle. Mais il ne manque pas de marcher vers le progrès et de participer, selon sa vocation, au développement de l'art dramatique dans le monde.

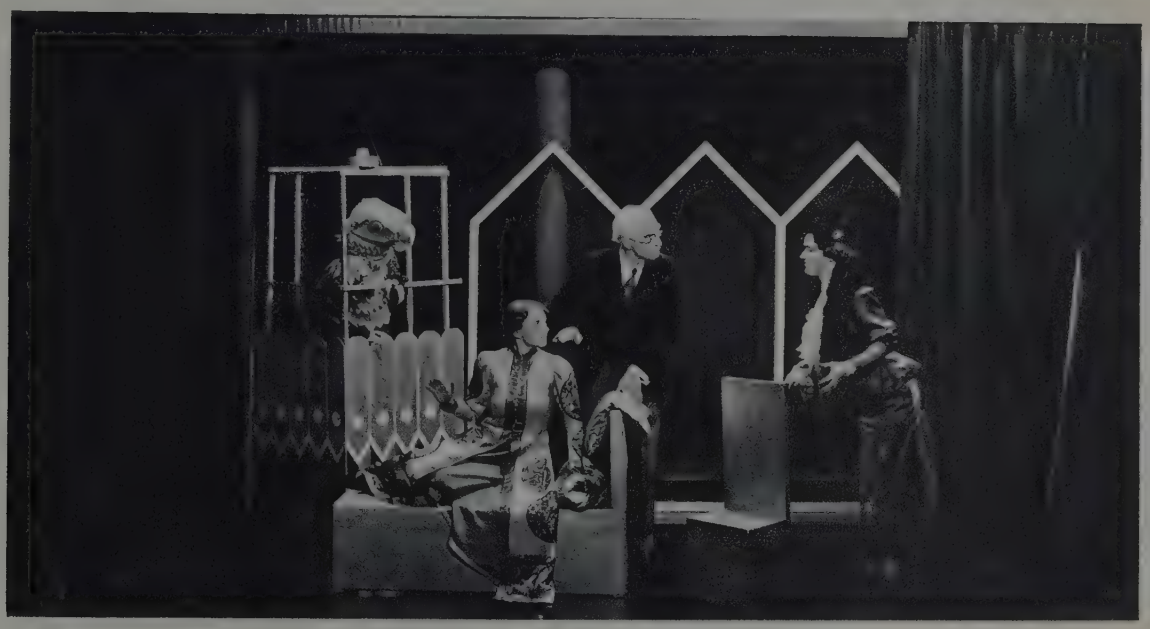
GEORGES SION.

UNITED KINGDOM

★

ROYAUME U N I

Right you are (if you think so), *Pirandello.* *Questors Little Theatre.*



Out of the Picture, *Louis Mac Neice.* *Unnamed Society, Manchester.*

Phot. Flack.

The Philanderer, *G. B. Shaw.* *Questors Little Theatre.*

Phot. Jeffery.

The Merchant of Venice. *Shakespeare.* *Richmond Shakespeare Society.*

# *WORLD REVIEWS*

## BRAZIL

*Teatro Santa Isabel. Recife. Pernambuco (Brésil)*

Ever since the XVIIIth century, the Brazilian theatre has enjoyed continuous official patronage. Viceroys and princes regularly encouraged the building of theatres and dramatic activity in general. Among other concessions the Chamber, in 1843, authorized the director of the theatre at Sao Januario to organize an annual lottery on condition that he guaranteed the expenses of a national company and of a dramatic academy over a period of four years. In 1845 it sanctioned four further annual lotteries, to be held within the following six years, to defray the expenses of the theatre at Sao Pedro, which was ultimately leased to the "father of the Brazilian theatre," Joao Caetano dos Santos.

Between 1850 and 1950 numerous subsidies and decrees bear witness to the sustained interest of successive governments in the cause of the theatre; notably a decree of 1871 instituting the Academy of Dramatic Art and another in 1873 regulating pensions and insurances for the acting profession.

Under the Republic the first plan to regulate the theatres did not appear till 1907. In 1909 the municipality of Rio signed a contract obliging the proprietor of the Municipal Theatre to maintain a national company, to perform plays of a recognized quality (a proportion of them to be designated by the Academy) and to present each year a first class opera company, as well as foreign companies in drama or comic opera.

Since then several theatrical organizations have received direct financial assistance from the state, until in 1937 a permanent National Theatre Commission was appointed, which was the first official administrative institution for the defence of drama in Brazil.

But never has the theatre roused such lively and wholehearted interest as it does today, both in the government and in the country at large. The renascence of Brazilian drama is plain to see. It is not only the authors, actors and critics who are struggling for the creation of a national theatre: but the government and the municipal authorities at every level, who have come to recognize the basic importance of the theatre in national life, and who are combatting lethargy and prejudice in this domain.

Rio di Janeiro today counts fourteen professional theatres, to which must be added amateur groups which do yeoman service in the cause of drama, and the Students' Theatre which works in the Duse Theatre, a small private auditorium belonging to the great patron of drama, Dr Pascoal Carlo Magno.

The municipality of Rio, which already disposes of the Municipal and Joao Caetano Theatres, is now building a third large auditorium, and the State Savings Bank is doing the same.

The capital of the state of Sao Paulo possesses one large and two smaller municipal theatres as well as four private ones, including the famous Brazilian Comedy Theatre.

After presenting their productions in the capital of each state, most companies tour the big towns which have no theatre of their own. The best known of these companies are the Dulcina and Odilon, the Jayme Costa, the Procopio Ferreira and the Alda Garrido. They are tenacious workers, though not at all given to experiment.

The Comedy Theatre in Sao Paulo, the Copacabana in Rio (directed by a French artist, Madame Morineau) and the Students' Theatre are the only ones to seek out new paths in dramatic art.

The national repertoire has this year been enriched by thirteen new plays (up to the month of September). Apart from the directors and producers who are their own impresarios, a number of other producers are trying to bring a new spirit and new methods into the theatre, among them Ruggero Jacobi, Alfredo Celli, Zbigniew Ziembinski, Jorge Kossowski and Willy Keller.

Since we cannot give a complete panorama of theatrical activity in Brazil, we are bound to repeat that the productions in the city of Sao Paulo are artistically the most distinguished. Since 1936 several amateur companies have been formed there which have subsequently acquired professional status, such as the Experimental Theatre Group, and the Brazilian Comedy Theatre, founded and directed by Franco Zampari. These companies have played Aristophanes, Shakespeare, Molière, Musset, Lenormand, Sutton Vane, Tennessee Williams, Arthur Miller, Pirandello, Anouilh, Gil Vicente, Van Druten, Priestley, Kesselring, Saroyan and Goldoni.

A great theatre enthusiast, Dr. Alfredo Mesquita, has founded a school of dramatic art with a very extensive curriculum: his third year students organize productions in Sao Paulo itself and in other towns of that state.

Finally, an intensive campaign has been undertaken both by the government and by private enterprise to prepare the audiences of tomorrow by organizing performances for children and young people.

JORGE KOSSOWSKI.

La Maison de Bernarda *(The House of Bernarda Alba), Garcia Lorca. M: Valdemar de Oliveira. D: Eros Martin Gonçalves. Théâtre des Amateurs, Recife. Pernambuco (Brésil).*

# *CHRONIQUES DU MONDE*

## BRÉSIL

La Vie continue demain *(Life goes on to-morrow)*, *Isaac Gondim Filho, M : Isaac Gondim Filho. Compagnie théâtrale Marista, Recife. Pernambuco (Brésil)*

Depuis le XVIII[e] siècle, le théâtre brésilien n'a cessé de bénéficier des appuis officiels. Les vice-rois et les princes soutinrent toujours la construction et l'activité des théâtres. Entre autres interventions, la Chambre autorisa en 1843, l'organisation d'une loterie annuelle par le directeur du Théâtre Sao Januario, sous condition qu'il garantisse l'existence pendant quatre ans d'une compagnie nationale et d'une école d'art dramatique. En 1845, la Chambre approuva l'organisation de quatre loteries annuelles, pendant six ans, pour l'entretien du théâtre Sao Pedro, qui devait être loué plus tard par le « père du théâtre brésilien », Joao Caetano dos Santos.

De 1850 à 1950, tous les gouvernements ont aidé l'art dramatique, ainsi qu'en font foi de multiples décrets et de nombreuses subventions. Notamment, en 1871, un décret qui institue le Conservatoire d'Art dramatique et, en 1873, une réglementation des pensions et de la sécurité sociale pour les acteurs.

Sous la république, il fallut attendre 1907 pour qu'apparût le premier plan de règlement des théâtres. En 1909, la municipalité de Rio signe un contrat, obligeant le concessionnaire du Théâtre Municipal à maintenir une compagnie nationale dramatique, à jouer des pièces de qualité reconnue, parmi lesquelles certaines désignées par l'Académie, et enfin à présenter chaque année une troupe lyrique de premier ordre, des compagnies étrangères de drame, de tragi-comédie ou d'opéra-comique.

Depuis lors, plusieurs organisations théâtrales ont reçu du gouvernement une aide financière directe, jusqu'à ce que soit créée, en 1937, une Commission permanente du Théâtre National, qui est la première institution administrative officielle pour la défense de l'art dramatique au Brésil.

Mais jamais comme aujourd'hui le théâtre n'a réussi à éveiller l'intérêt du gouvernement et de toute la nation d'une manière si vivante et complète. La renaissance du théâtre brésilien est évidente. Ce ne sont pas seulement artistes, auteurs et critiques qui combattent pour la création d'un Théâtre National. Ce sont le gouvernement et les autorités municipales à tous les degrés qui reconnaissent l'importance primordiale du théâtre dans la vie du pays et combattent l'inertie et les préjugés en ce domaine.

Aujourd'hui, Rio de Janeiro compte quatorze théâtres professionnels. Il faut y ajouter plusieurs cercles d'amateurs, qui servent l'art dramatique avec beaucoup de sérieux, et le Théâtre des Étudiants, qui travaille dans le petit théâtre privé du grand animateur docteur Pascoal Carlo Magno, le « Théâtre Duse ».

La Municipalité de Rio, qui possède déjà le Théâtre Municipal et le Théâtre Joao Caetano, fait actuellement construire une autre grande salle. La Banque d'Épargne du Gouvernement également.

Dans la capitale de l'État de Sao Paulo existent, à côté du Théâtre Municipal et de deux petites salles également municipales, quatre théâtres privés, dont le célèbre Théâtre brésilien de Comédie.

Après avoir présenté leurs spectacles dans les capitales des États, la plupart des compagnies les promènent dans les grandes villes qui n'ont pas de théâtre propre. Les plus connues de ces troupes s'appellent Dulcina et Odilon, Jayme Costa, Procopio Ferreira et Alda Garrido. Leur continuité dans le travail est remarquable, sans manifester cependant aucune tendance expérimentale.

Seuls, le Théâtre de Comédie de Sao Paulo et, à Rio, le Copacabana (dirigé par une artiste française, M[me] Morineau) et le Théâtre des Étudiants cherchent des voies nouvelles à l'art dramatique.

Le répertoire national s'est enrichi cette année de treize nouvelles pièces (jusqu'en septembre). Outre les directeurs et metteurs en scène qui sont en même temps leurs propres imprésarios, on peut compter parmi les metteurs en scène qui tentent d'introduire un esprit neuf et de nouvelles méthodes : Ruggero Jacobi, Alfredo Celli, Zbigniew Ziembinski, Jorge Kossowski et Willy Keller.

Faute de pouvoir peindre un panorama complet du théâtre brésilien contemporain, nous devons répéter que les réalisations théâtrales de la Ville de Sao Paulo viennent en tête de la vie artistique du pays. Dès 1936, s'y fondèrent plusieurs troupes d'amateurs qui devinrent ensuite professionnelles, tels le Groupe de Théâtre Expérimental et le Théâtre Brésilien de Comédie, fondé et dirigé par Franco Zampari. Ces compagnies ont joué Aristophane, Shakespeare, Molière, Musset, Lenormand, Sutton Vane, Tennessee Williams, Arthur Miller, Pirandello, Anouilh, Gil Vicente, Van Druten, Priestley, Kesselring, Saroyan, Goldoni...

En outre, un grand enthousiaste, le docteur Alfredo Mesquita, a fondé une École d'Art Dramatique avec un programme de cours très complet ; ses étudiants de troisième année montent des spectacles qu'ils jouent à Sao Paulo et dans diverses villes de l'État.

Enfin, pour préparer le public de demain, une action intense a été entreprise par le Gouvernement et les initiatives privées, notamment en organisant des théâtres pour les jeunes.

JORGE KOSSOWSKI.

# CANADA

### University Theatres

The three French-speaking Canadian universities (Quebec, Montreal and Ottawa), lack a Chair of Dramatic Art, whereas most of the English-speaking universities have "branches of drama," and English-speaking colleges their dramatic clubs. It is to be hoped that this gap will soon be filled.

There remains however the wonderful work carried on for nearly thirty years, by a real pioneer, Léonard Beaulne, at the French Debating Society of Ottawa University. Under his direction the University has founded a tradition in the Canadian capital. Every year it stages an important classical production. Montreal University also has its own tradition. It used to give *Blue and Gold*, a review of variety turns and topical sketches, written and put on by the students in the manner of the "chansonniers." But the review disappeared several years ago. As regards Quebec, the Academy of the Province makes itself responsible for students interested in the theatre.

In French Canada the colleges are in fact more active than the universities. The former give big mystery plays in the open air, such as P. Lamarcke's *La Défaite de l'Enfer* or ambitious works like the well-known *Sur la Terre comme au Ciel*, by Hochwälder in the adaptation by Thiberger and Mercure. The pupils at Memremcock in New Brunswick actually won a regional dramatic Festival lately with *Le Bourgeois Gentilhomme*, and in Ottawa English-speaking students performed Molière's two plays *La Jalousie du Barbouillé* and *L'Amour médecin* in French.

In Montreal, Loyola College gives such English plays as Shakespeare's *Julius Cæsar* and *Twelfth Night*, Bulwer-Lytton's *Richelieu* and *Murder in the Cathedral*, by T. S. Eliot.

Yet Montreal is still without an Academy of Dramatic Art...

### Current Events

Turning to current events, we have the 21st National Dramatic Festival in Victoria, British Columbia. This Festival which is held in May is lead up to between January and March by thirteen regional competitions. A judge chooses the eight best performances from these competitions—which are bilingual. This year the judge was John Allen, the English producer, while the judge for the Festival itself was another Englishman of French extraction, Pierre Lefèvre.

Each regional competition gives the winner a hundred dollars and a miniature of the Calvert trophy, as well as prizes for the best play by a Canadian author, the best acting, best production, etc. The ultimate winner receives the Calvert trophy and a thousand dollars. (As from this year the competition is to be subsidized by the Calvert distillery which has rescued it from financial straights.)

In another inter-university Festival, seven companies from the provinces of Quebec and Ontario competed in one-act plays. The trophy of the London Free Press crowned the best performance and the Jackson trophy the best Canadian play. Guy Beaulne judged the competition. Four plays by Canadian dramatists were given: *Le Petit Duc du Grand Duché* by Richard Pérusse and Guy Sanche, *On our own Time* by John Buell, *The Fallen* by Norman Walsh and *Pierre* by Duncan Campbell Scott.

The Théâtre du Nouveau Monde has just celebrated its first anniversary. Run by Jean Gascon and Jean-Louis Roux, this professional company from Montreal has put on seven first-rate productions in Montreal, Quebec and Ottawa. (At the present moment it is having a triumph in Molière's *Tartuffe*.) It has its own school of dramatic art which attracts many young actors. Jean Gascon is giving *Le Bourgeois Gentilhomme* at the annual Festival of Music and Drama, one of the major events in the artistic life of Canada.

Let us mention in conclusion that Canadian television has operated regularly since September 1952. Authors find in it a new outlet and it may be hoped that it will make a large contribution to the development of the Canadian theatre.

Guy Beaulne

Zone, *Marcel Dubé. M: Robert Rivard. D: Robert Prévost. Compagnie La Jeune Scène. Théâtre des Compagnons. Montréal, 1953. Photo Jac-Guy. Prix de la meilleure pièce canadienne. Prize for the best Canadian play.*

# FRANCE

University Theatre.—The 1953 Delphiad was held in Lyons at the Roman Theatre of Fourvière.

In Paris the Shakespeare Open Air Theatre in the Bois de Boulogne was inaugurated by the Oxford University Dramatic Society who played Shakespeare's *Troilus and Cressida*, while the Théâtre Antique of the Sorbonne gave Euripides' *Medea*.

The mediaeval theatrical group of the Sorbonne, the "Théophiliens," founded in 1933 under the auspices of Professor Gustave Cohen, celebrated its twentieth anniversary by an impressive performance of the *Miracle de Théophile* by Rutebeuf (xiiith century) and *La Condamnation de Banquet* by N. de La Chesnaye (xvith century), given in the presence of the Minister of National Education, in the great amphitheatre at the Sorbonne. Throughout these twenty years the university theatre has won the increasing esteem in France of both educational authorities and professional men of the theatre.

Its impact during the last few years has caused the Direction Générale de la Jeunesse et des Sports of the Ministry of National Education to institute an annual competition for university dramatic and other amateur companies and it has also paved the way to the inauguration of a dramatic faculty at the Sorbonne.

This event, which dates only from January 1953, is the most remarkable sign of the importance that France attaches today to the rôle of drama in cultural and artistic life.

The drama section of the Cours de Civilisation Française at the Sorbonne, directed by André Villiers, offers, to foreign students in particular, historical, theoretical and practical instruction... These lectures bear upon the history of dramatic literature and production, problems of phonetics, interpretation, gesture, the study of stage design and other technical matters... At the end of the first course, Crommelynck's *Cocu Magnifique* was given, as a public exercise, in a threefold interpretation. The first act was played in the present tradition of our theatre, the second inspired by German expressionism and the third by the constructivism of Meyerhold.

Paul-Louis Mignon.

# CANADA

### Théatre Universitaire

Les trois universités canadiennes de langue française (Québec, Montréal, Ottawa) manquent d'une chaire d'art dramatique, alors que la plupart des universités de langue anglaise possèdent des « departments of drama », et les collèges des cercles de théâtre. Il faut souhaiter que cette lacune soit bientôt comblée.

Signalons cependant l'excellent travail accompli pendant près de trente ans, à la Société des Débats français de l'Université d'Ottawa, par un véritable pionnier, Léonard Beaulne. Sous sa direction, cette Université a instauré une tradition dans la capitale canadienne : elle présente chaque année un grand spectacle classique. L'Université de Montréal avait, elle aussi, sa tradition. Elle montait une revue, *Bleu et Or*, spectacle de variétés et d'actualités écrit et animé par des étudiants dans le style des chansonniers. Mais la revue a disparu depuis quelques années. Quant à Québec, c'est le Conservatoire de la province qui groupe les étudiants amateurs de théâtre.

En réalité, au Canada français, les collèges sont plus actifs que les universités. On y joue de grands mystères en plein air, comme *La Défaite de l'Enfer*, du P. Lamarcke, ou des pièces difficiles comme la célèbre *Sur la Terre comme au Ciel*, de Hochwälder, dans l'adaptation Thiberger-Mercure. On a même vu les élèves de Memremcock, au Nouveau-Brunswick, remporter récemment un Festival dramatique régional avec *Le Bourgeois Gentilhomme* ; et des collégiens de langue anglaise jouer à Ottawa, en français, *La Jalousie du Barbouillé* et *L'Amour médecin*, toujours de Molière.

Le collège de Loyola, lui, présente à Montréal des spectacles anglais comme *Jules César* ou *La Nuit des Rois*, de Shakespeare, le *Richelieu* de Bullwer-Lytton, ou *Meurtre dans la Cathédrale*, de T. S. Eliot.

Mais Montréal n'a toujours pas de Conservatoire d'art dramatique...

### Actualités

Si nous revenons à l'actualité générale, nous trouvons le XXI[e] Festival dramatique national, à Victoria, en Colombie britannique. Ce Festival, qui a lieu en mai, est préparé, de janvier à mars, par treize concours régionaux. Un juge choisit les huit meilleurs spectacles de ces concours (qui sont bilingues). Ce juge était John Allen, metteur en scène du théâtre anglais, tandis que le juge du Festival lui-même était un autre Londonien d'origine française, Pierre Lefèvre.

Chaque concours régional donnait au vainqueur 100 dollars et un petit trophée Calvert, avec en outre des prix pour la meilleure pièce d'auteur canadien, l'interprétation, la mise en scène, etc. Le vainqueur final, lui, reçoit le trophée Calvert et 1.000 dollars. (Depuis cette année, en effet, le concours est subventionné par la firme de distillerie qui a ainsi empêché sa disparition.)

Autre Festival, interuniversitaire celui-ci : sept compagnies des provinces de Québec et de l'Ontario concouraient dans des pièces en un acte. Le trophée de la London Free Press récompensait le meilleur spectacle, et le trophée Jackson la meilleure pièce canadienne. Le juge du concours était Guy Beaulne. On vit quatre pièces d'auteurs canadiens : *Le Petit Duc du Grand-Duché*, de Richard Pérusse et Guy Sanche ; *On our own Time*, de John Buell ; *The Fallen*, de Norman Walsh, et *Pierre*, de Duncan Campbell Scott.

Down in the Valley, *Arnold Sundgaard and Kurt Weill. M : Allen Waine. D et C : Graham Bardell. Opera Minute Theatre. Montreal, 1952. P : Annette et Basil Zarov.*

Le Théâtre du Nouveau Monde vient de fêter son premier anniversaire. Dirigée par Jean Gascon et Jean-Louis Roux, cette troupe professionnelle montréalaise a monté sept spectacles de qualité à Montréal, Québec et Ottawa. (Elle triomphe actuellement avec *Tartuffe*, de Molière.) Elle possède sa propre École d'art dramatique, qui attire beaucoup de jeunes artistes. Jean Gascon présente *Le Bourgeois Gentilhomme* au Festival annuel de Musique et de Théâtre, un des événements majeurs de la vie artistique au Canada.

De leur côté, les comédiens professionnels anglais groupés à Montréal par Elfi Kœnig dans le Kool-Vent Theatre s'appelleront désormais les Canadian Players. Ils remportent un vif succès avec les *Dix petits Nègres*, d'Agatha Christie.

Notons pour finir que la télévision canadienne fonctionne régulièrement depuis septembre 1952. Les auteurs y trouvent de nouveaux débouchés, et on peut croire que la télévision va contribuer considérablement à l'épanouissement du théâtre au Canada.

Guy Beaulne.

# FRANCE

### Théatre universitaire

La Delphiade 1953 s'est tenue à Lyon, au Théâtre Romain de Fourvière.

A Paris, le théâtre Shakespeare, théâtre de plein air au Bois de Boulogne, a été inauguré par l'Oxford University Dramatic Society qui a joué *Troïlus et Cressida*, de Shakespeare, cependant que le groupe de Théâtre antique de la Sorbonne représentait *Médée*, d'Euripide.

Enfin, le Groupe Théâtral Médiéval de la Sorbonne, les Théophiliens, fondé en 1933 sous l'égide du professeur Gustave Cohen, a fêté son vingtième anniversaire par une représentation solennelle du *Miracle de Théophile*, de Rutebeuf (XIII[e] siècle) et *La Condamnation de Banquet*, de N. de La Chesnaye (XVI[e] siècle), donnée en présence du ministre de l'Éducation nationale dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne. Pendant ces vingt années, le théâtre universitaire n'a cessé de s'imposer en France à l'estime des éducateurs comme des hommes de théâtre.

Son rayonnement a déterminé ces dernières années l'institution, par la Direction générale de la Jeunesse et des Sports du ministère de l'Éducation Nationale, d'un concours annuel des troupes de théâtre universitaire et amateur, comme il a aidé à créer un climat favorable à l'inscription en Sorbonne d'un enseignement de l'art dramatique.

Cet événement récent, en date de janvier 1953, est le signe le plus remarquable de l'importance qu'on attache aujourd'hui en France aux manifestations de l'art dramatique dans la vie culturelle, aussi bien qu'artistique.

La section d'art dramatique des Cours de Civilisation française à la Sorbonne, que dirige André Villiers, propose, aux étudiants étrangers notamment, un enseignement à la fois historique, théorique et pratique. Ces cours portent sur l'histoire de la littérature dramatique et de la mise en scène, sur les problèmes de phonétique, sur l'interprétation des scènes et l'expression corporelle, l'étude de la scénographie, des techniques... Au terme de la première scolarité, un exercice public a présenté une triple interprétation du *Cocu Magnifique*, de Crommelynck. Le premier acte a été joué dans la tradition actuelle de notre théâtre, le deuxième dans celle de l'expressionnisme allemand et le troisième du constructivisme de Meyerhold.

Paul-Louis Mignon.

# GERMANY

Phot. Ilse Buhs.

Yerma, *Garcia Lorca. M : Heinz Hilpert. D : H. W. Lenneweit. Schlossparktheater. Berlin, 1953.*

1. *The Amateur Theatre.* — A new life has been infused into the amateur theatre and six or seven hundred societies have now sprung into being. The Union of Volksbühnenspieler, reconstituted in 1951, encourages its members to give really popular plays of regional interest and in local dialect. Naturally some ape the professional theatre still, and borrow its repertoire at the risk of guying it. But the amateur theatre can, if it chooses, give a new impulse to dramatic life. Between the two extremes, of unrelieved mental conflict and commonplace diversion which at present threaten the German stage, the amateur might find a happy mean : by choosing good plays with a sentimental appeal and putting them across by the sincerity of their acting. They would thus satisfy the old instinct of solidarity between actor and spectator.

2. *Festivals.*—The 1952-1953 season opened with the Festival of Berlin at which the international theatre was brilliantly represented by Jean Vilar's Théâtre National Populaire among others and the negro company of *Porgy and Bess*. The programme included several Berlin productions. Jürgens Fehling's unusual presentation of Schiller's *Mary Stuart* at the Schiller Theater provoked much discussion. A young French stage designer, J. P. Ponnelle, presented a symbolical décor in black and white for Giraudoux's *Sodom and Gomorrah*. An opera ballet was also given entitled *A Prussian Tale* and based on the theme of *Captain Köpenick*. The libretto, written round a series of ghostly and caricatural episodes, was by Heinz von Cramer, the ironical music by Boris Blacher and the colourful setting by Ludwig Berger. H. W. Henze's ballet *The Idiot*, with Tatiana Gsovsky's richly inventive choreography, had an enormous success.

The season closed with the Wiesbaden Festival in May, which was devoted as usual to opera.

3. *International Exchanges.* —There have been many such exchanges this season, even apart from the festivals. German opera companies have been to Edinburgh, Liège and Venice. Tatiana Gsovsky's ballet company danced at the last Venice Biennale and the Munich Kammerspiele gave Büchner's *Wozzeck* there in Hans Schweikart's production. In return we have received visits from the Scandinavians, the English Opera Group with Benjamin Britten, the Vienna State Opera and the National Ballet Company of Belgrade and above all from the finest of the French theatre companies. We welcomed for the first time Jean-Louis Barrault and Madeleine Renaud, Jean Vilar and Gérard Philipe, the Théâtre Hébertot with Montherlant's *Maître de Santiago*, the company of the Gymnase Theatre with Cocteau's *Les Parents Terribles* and others besides.

An architecture competition was organized in connection with the rebuilding of the Berlin Opera House and the plans submitted were judged by the famous French theatre architect, Pierre Sonrel.

4. *First Productions in Germany.* — International contacts were further extended by the production of foreign plays in German. Max-well Anderson's *Joan of Lorraine* and Steinbeck's *The Burning Bright* (produced by Ulrich Erfurt) were both seen for the first time in Europe at the Hamburg Kammerspiele. There were few other American plays apart from Tennessee Williams' *Rose Tattoo* and Koestler's *Darkness at Noon*, in an aggressively political adaptation by Sydney Kingsley. Of the English plays the most interesting was Graham Greene's *The Living Room* played in Frankfurt and Dortmund shortly after its first production in Stockholm. *Bearskin*, a fairy tale comedy of mingled lyricism and buffoonery by the Belgian poet Paul Willems was a delightful discovery which found an enthusiastic welcome in Berlin, Darmstadt and Brunswick. Lorca's *Yerma*, that sombre peasant ballad of maternity and death, was given for the first time in Germany at the Schlossparktheater, in a richly symbolical production by Heintz Hilpert of Göttingen. We were made acquainted with the Dutch authoress, Luisa Treves, through an excellent performance at the Iserlohn Theater of *A Letter from Don Juan*, a one-act play in which the Don is seen from the feminine point of view.

But the French carried all before them. Two plays by Gabriel Marcel and two by Roussin, Sartre's *Les Mains Sales*, produced at Oldenburg, Cocteau's *Bacchus* produced in Dusseldorf by Gustav Gründgens who himself played the Cardinal, and a first production of Cocteau's ballet *La Dame à la Licorne*, with Veronika Mlakar, at the Gärtnerplatz Theater in Munich.

5. *World Premieres.*—Claudel's religious play *Tobias and Sarah* (written in 1938) was produced at the Deutsches Schauspielhaus in Hamburg in an austere and reverent setting by Heinrich Koch. The Schiller Theater in Berlin gave *Don Juan or the Love of Geometry* by the sceptical and ironical Swiss author Max Frisch, simultaneously with its production in Zurich. More interesting still was Kafka's *Castle*, in Max Brod's adaption, at the Berlin Schlossparktheater. Its double theme is well known : the abandoned solitude of man, his hopeless efforts either to adapt himself to earthly life or to gain the symbolic heights of the castle. Young Rudolf Noelte's production gave the play hallucinating reality.

We must also mention the following: *Mary and Elizabeth*, a new tragedy by Hans Rehberg about Mary Stuart at the Munich Kammerspiele; *Wilhelmus*, an historical drama by Fritz von Unruh about Calvinist rebellion in Holland, at Frankfurt; *Aus Abend und Morgen*, a drama of royal Prussia by Walter Erich Schäfer at Stuttgart; and at Göttingen *Feuerwasser*, a German-American tragedy concerning the misfortunes of a bar owner in the German quarter of New York by Ulrich Becher, a Berlin writer who now lives in Vienna (Production by Heinz Hilpert).

The vitality and enterprise of the post-war theatre in Germany are shown in the building of her theatres. The reconstruction of four of them has been completed this season: in Duisburg, Krefeld, Wilhelmshaven and Kiel. A light opera theatre is now finished in Hamburg as well as new chamber theatres in Berlin, Bonn, Bremen, Cologne, Mainz, Treves and other places. INGVELDE MULLER.

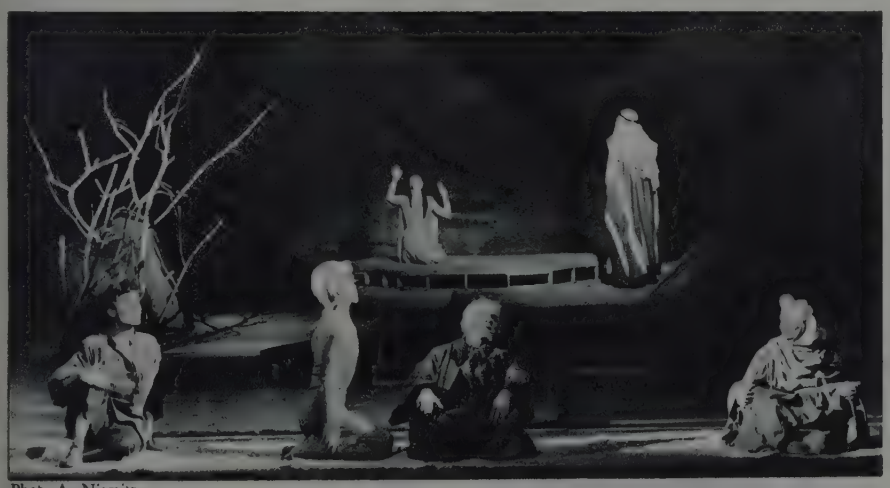
Phot. Winkler.

Troilus and Cressida, *Shakespeare. M : Erich Fritz Brückelmaier. D : Helmut Koniarsky. Staatstheater, Stuttgart, 1952.*

# ALLEMAGNE

1. *Théâtre d'amateurs.* — Une vie neuve anime le théâtre amateur en Allemagne où existent à nouveau six à sept cents sociétés. L'Union des Volksbühnenspieler (reconstituée en 1951) oriente ses membres vers le répertoire dialectal, régionaliste ou vraiment populaire. Certes, on imite encore beaucoup le théâtre professionnel, on emprunte encore, au risque de le trahir, son répertoire. Mais le théâtre amateur peut, s'il le veut, donner une impulsion nouvelle à la vie théâtrale. Entre ces deux excès qui menacent actuellement le théâtre allemand : le conflit purement cérébral et le divertissement médiocre, les amateurs peuvent trouver un moyen terme, la bonne pièce usant du sentiment et jouée avec sincérité. Ils répondraient ainsi à un vieil instinct de communion entre le spectateur et l'acteur.

2. *Festivals.* — La saison 1952-1953 avait commencé par le Festival de Berlin : brillante participation internationale (entre autres, avec le Théâtre National Populaire de Jean Vilar et l'ensemble noir américain de *Porgy and Bess*), et aussi quelques spectacles berlinois. La *Marie Stuart* de Schiller au Schiller Theater révélait une mise en scène originale et très discutée de Jürgens Fehling. Un jeune décorateur français, J.-P. Ponnelle, avait situé *Sodome et Gomorrhe*, de Giraudoux, dans un symbolique décor noir et blanc. Un opéra-ballet enfin, *Conte prussien*, sur le thème du *Capitaine de Köpenick*: un livret aux épisodes caricaturaux et fantomatiques de Heinz von Cramer, une musique ironique de Boris Blacher, une mise en scène colorée de Ludwig Berger.



Phot. A. Niemitz.

Tobie et Sara, *Claudel.M : Heinrich Koch. D et C : Ita Maximovna. Deutsches Schauspielhaus. Hamburg, 1952.*

As you like it, *Shakespeare. M : Helmut Geng. D : Otto Biel. Staatstheater Braunschweig. 1952.*

Gros succès pour le ballet *L'Idiot*, de H. W. Henze, avec une chorégraphie riche en trouvailles de Tatiana Gsovsky.

La saison se termine en mai par un autre festival, celui de Wiesbaden, consacré comme d'habitude à l'opéra.

3. *Echanges internationaux.* — En dehors des Festivals mêmes, les échanges internationaux ont été très actifs durant la saison. Des représentations allemandes d'opéra furent organisées à Edimbourg, Liège et Venise. A la dernière Biennale de Venise, on vit les ballets de Tatiana Gsovsky et les Kammerspiele de Munich avec *Wozzeck* de Büchner dans la réalisation de Hans Schweikart. Réciproquement, vinrent en Allemagne des Scandinaves, l'English Opera Group avec Benjamin Britten, l'Opéra d'État de Vienne, le Ballet national de Belgrade, et surtout des troupes françaises. Pour la première fois, on accueillit Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud, Jean Vilar et Gérard Philipe, le Théâtre Hébertot et *Le Maître de Santiago*, de Montherlant, le Gymnase avec *Les Parents Terribles*, de Cocteau, et d'autres encore.

Un concours d'architecture a été institué pour la reconstruction de l'Opéra de Berlin ; le juge en fut le grand architecte français du théâtre, Pierre Sonrel.

4. *Premières en Allemagne.* — Contact avec le monde encore, la création en Allemagne de pièces étrangères. La *Jeanne de Lorraine* de l'Américain Maxwell Anderson fut créée (première pour l'Europe) par les Kammerspiele de Hambourg, où eut lieu aussi la première européenne de *Le Feu qui consume*, du romancier John Steinbeck, dans une mise en scène de Ulrich Efurt. Peu d'autres pièces américaines sauf *La Rose tatouée*, de Tennessee Williams, et *Le Zéro et l'Infini* (Darkness at noon), adaptation dramatique, agressivement politique, du roman d'Arthur Koestler par Sidney Kingsley. Parmi les écrivains anglais, Graham Greene s'imposa comme le plus intéressant avec *The Living Room*, joué à Francfort et à Dortmund peu après la création à Stockholm. On dut une heureuse surprise au poète belge Paul Willems et à sa comédie féerique *Peau d'Ours* : le lyrisme s'y mêle sans cesse à la plus joyeuse bouffonnerie et la pièce rencontra un accueil enthousiaste à Berlin comme à Brunswick et à Darmstadt. La tragédie espagnole de Garcia Lorca, *Yerma*, cette sombre ballade paysanne de la maternité et de la mort, fut montée pour la première fois en Allemagne au Schlossparktheater dans une mise en scène riche en symbolisme de Heinz Hilpert, de Göttingen. La Hollandaise Luisa Treves fut révélée par une excellente représentation, au théâtre d'Iserlohn, d'*Une Lettre de Don Juan*, pièce en un acte où le thème de Don Juan est traité dans une « optique » féminine.

Toutefois, les Français ont eu la plus grande part : Gabriel Marcel et Roussin, chacun avec deux pièces ; Sartre avec *Les Mains Sales* créées à Oldenburg ; Cocteau avec *Bacchus*, monté à Dusseldorf par Gustave Gründgens qui jouait lui-même le Cardinal. Le Theater am Gärtnerplatz, à Munich, créa un ballet de Cocteau : *La Dame à la Licorne*, avec Veronika Mlakar.

5. *Premières mondiales.* — Un « jeu » religieux de Claudel, *L'Histoire de Tobie et de Sara* (écrit en 1938) fut créé au Deutsches Schauspielhaus de Hambourg dans une mise en scène austère et pieuse de Heinrich Koch. Le Schiller Theater de Berlin révéla, en même temps que Zurich, une œuvre ironique et sceptique du Suisse Max Frisch : *Don Juan ou l'Amour de la Géométrie*. Plus intéressant encore, au Schlossparktheater de Berlin, *Le Château*, de Kafka, adapté du roman par Max Brodt. On connaît le double thème de l'œuvre : la solitude abandonnée de l'homme, ses vains efforts pour s'adapter à la vie terrestre comme pour accéder à la hauteur du château symbolique. La mise en scène du jeune Rudolf Noelte en fit une réalité hallucinante.

Il faut citer aussi, aux Kammerspiele de Munich, *Marie et Elisabeth*, une tragédie nouvelle de Hans Rehberg sur le thème de Marie Stuart. A Francfort, un drame historique de Fritz von Unruh, *Wilhelmus*, sur la révolte des Pays-Bas calvinistes. A Stuttgart, un drame royal sur la Prusse, *Aus Abend und Morgen*, dû à Walter Erich Schäfer. A Göttingen, *Feuerwasser*, une tragédie du Berlinois Ulrich Becher (qui vit actuellement à Vienne), qu'on pourrait qualifier « germano-américaine » car elle décrit les malheurs d'un tenancier de bar dans un quartier allemand de New-York. La mise en scène était de Heinz Hilpert. On a fait connaissance avec de jeunes auteurs comme le Berlinois Günter Jannasch, l'Autrichien Harald Susanak, Stefan Barcara et Friedrich Kolander. Ils s'inspirent surtout de l'actualité. Très remarquée aussi la création en allemand d'une pièce symbolique d'inspiration chinoise : *Der gute Mensch von Sezuan*, de Bert Brecht, jouée au Kleines Haus de Francfort sous la direction de Harry Buckwitz et dans les décors de Téo Otto.

Enfin, la vitalité et l'esprit d'entreprise dans le théâtre allemand d'après guerre apparaissent dans les constructions ou reconstructions de théâtres. Quatre reconstructions ont été achevées cette saison à Duisbourg, Krefeld, Wilhelmshafen et Kiel. Un théâtre d'opérette a été achevé à Hambourg. De nombreux théâtres de chambre à Berlin, Brême, Bonn, Cologne, Mayence, Trèves et dans d'autres villes encore !

INGVELDE MULLER.

Phot. Bleyl.

# NEW ZEALAND

University Theatre

In none of the university colleges of New Zealand is "theatre" an official part of the studies, though a start has been made in Dunedin with the appointment of a lecturer in drama. All practical theatre in the University has been the work of the drama clubs run by the students themselves as part of their association, together with literary, debating, sports clubs and similar activities. Consequently the drama clubs have waxed and waned over the years, occasionally dying away completely to rise again with the advent of new students.

The University of New Zealand consists of two colleges in the North Island, Auckland and Wellington (Victoria College), about 400 miles apart; and two in the South Island, at Christchurch (Canterbury College) and Dunedin (Otago), over 200 miles distant from each other. Because of this separation, the drama club of one college has had little connection with the other college clubs. This decentralisation has probably had an adverse effect on theatre in the colleges.

The club at Canterbury College was well to the fore of the other colleges for some years prior to and following the War. Much of its success was due to the interest shown by one of the professors, now Sir James Shelley, whose enthusiasm for the theatre in all its forms did a great deal to develop an interest in drama among the undergraduates. He was responsible for having a part of the college altered into a little theatre, later called the Shelley theatre, in which regular performances, well acted, staged and lit, were given of plays ranging from Shakespeare to Noël Coward. After his retirement, Miss Ngaio Marsh, actress, producer, and well-known writer of fiction, took an interest in the club. Under her direction the Canterbury College club made successful tours of New Zealand, and even crossed the Tasman Sea to Australia, with a repertoire including *Macbeth*, *Othello* and *Six Characters in Search of an Author*.

The drama club at Victoria College (Wellington) was formed on the ruins of earlier dramatic, debating and reading circles, mainly through the efforts of Miss Mary Cooley (now Mrs. R.H.C. Mackenzie) in 1927. By 1931 the club was being praised for its productions of *The Dark Angel* (Trevelyan) and *Rope* (Hamilton) in the cramped quarters of the gymnasium and from then on, it continued with the customary financial and artistic "ups and downs" until, in 1946, the success of a production of Bridie's *Mr. Bolfry* encouraged members to repeat the performance for the benefit of the public in a larger hall, the Wellington city's Concert Chamber. Since then the club has played one show a year in the Concert Chamber in addition to numerous performances in its new little theatre. For its Concert Chamber productions the club has often made use of an outside producer of experience. Among these productions, *Lucrece* and *The Rivals* come to mind.

Details of Auckland's club have not yet come to hand, but its history has run a similar course. It has been receiving much help lately from Professor Musgrove. At Otago University, in Dunedin, the college board some two years ago took a very progressive step of appointing a lecturer in drama and wisely chose an English actor and producer of repute, Mr. John V. Trevor, for the post. Since his advent the college club, which had had a very chequered career, has taken a new lease of life, for besides his lectures on the literary side of drama, Mr. Trevor is able to teach the techniques of acting and production. It is confidently expected that the Otago club will soon outshine the clubs at the other three colleges unless their governing bodies decide to march with the times and make the theatre officially a part of the cultural background of university life.

In general it could be said that it has been the irrepressible urge of young people towards the theatre that has been the driving force behind the drama clubs of the New Zealand university colleges. With no official recognition of the theatre as part of our national culture and heritage, the clubs have struggled through many difficult periods but when members of the university staff or other cultured outsiders have taken an interest in the undergraduates' efforts, those efforts have consistently flowered.

Ronald Walker

★

# PERU

The Prize for National Authors is awarded every year. For 1951 the prize play was Juan Rios' *Medea*, with which the National Theatre opened the 1952 season. Nelida Quiroga produced it and J. M. Ugarte designed the sets. This play is a curious transposition of the classical myth, Medea being an Indian squaw who helps Jason, the Spanish conquistador to win the golden Fleece. She kills her children in the end as in Euripides' tragedy.

The laureate for 1952 was Sebastian Salazar Bondy, previously crowned in 1947 for a farcical play, but who this time offered an historical drama: *Rodil*. The National Theatre, still playing at the Segura Theatre, produced it in July. General Rodil is an incarnation of the Spanish cruelty that tried in 1824 to reconquer a liberated Peru. He is also a true tragic hero, marked by destiny and by the contradictions of his own nature. By a curious coincidence, exactly a century ago, another Peruvian author, Ricardo Palma wrote a play about Rodil, which he subsequently repudiated and which fell into complete oblivion. The manuscript of it was found in the library of an old club in Lima three months after the first production of Bondy's play on the same theme. Luis Alvarez produced the new play with a set by Fernando Szyszlo, who also executed the sets for Dostoyevsky's *Brothers Karamazov*, translated from the French version of Copeau and Croué by Rodriguez Nache, and produced by Ricardo Roca Rey. Press criticism in Lima praised this production as the greatest success of the year.

Rodil, *Salazar Bondy. Prix 1952 des Auteurs du Pérou. The 1952 Prize for Peruvian playwrights. M: Luis Alvarez. D: Fernando Szyszlo. Théâtre National.*

Ugo Betti has been doubly honoured. The National Theatre produced *Delitto all'Isola delle Capre* and Lopez Lagar's Argentinian company gave *Lotta fino all'Alba*.

This company which made a three month's stay in Peru, also gave several plays from the modern European repertoire, notably Molnar's *Liliom* and *The Failures* by Lenormand.

An amateur company, directed in this instance by Luis Alvarez gave another play by Lenormand: *Time is a Dream*.

★

As regards theatrical organization throughout the country the Arts Department of the Ministry of Education wishes to convoke a congress, in July 1953, of the dramatic authorities of the whole American continent, to discuss problems of dramatic art in the New World. An international Festival would at the same time present plays from all the countries concerned. The same Ministry is considering the matter of creating a National Theatre Institute to affiliate Peru with the I. T. I. Meanwhile the Conservatoire of Lima has given scholarships to seven young Argentinians, who will be working there next year.

B. B. R.

★

# UNITED KINGDOM

*University Theatre.* — The New Elizabethan Theatre Company, which has been performing in London for a short season at the Westminster Theatre, contains several actors who began their career in University dramatic societies. John Barton, producer of *Henry the Fifth*, has done much for the Marlowe Society at Cambridge. There is a text here for a note on University acting. The first of the "Elizabethan" revivals, a *Julius Cæsar* directed by a distinguished professional producer, was spoken vigorously, but was oddly without character. We recognized the gifts of the young players, their fluency, clarity, intelligence; but we were not persuaded that this was more than a competent performance, skimming the surface of the play. The second production, *Henry the Fifth*, under Mr. Barton, was entirely different. Here it was as if the players had worked outwards from the heart of the piece. There were no more "surface noises:" the

## NOUVELLE-ZÉLANDE

Théatre universitaire

Dans aucun des collèges universitaires de Nouvelle-Zélande le théâtre ne fait partie des matières académiques, bien que le départ ait été donné à Dunedin avec la nomination d'un chargé de cours de théâtre. Toute la vie théâtrale des universités a été l'œuvre des étudiants eux-mêmes sous forme de clubs de théâtre identiques aux clubs de littérature, de sport, etc. Aussi a-t-elle prospéré ou décliné selon les années, tantôt presque moribonde, tantôt ressuscitée par l'arrivée de nouveaux étudiants.

L'Université de Nouvelle-Zélande se compose de quatre collèges : dans le Nord, Auckland et Wellington (Victoria College), dans le Sud, Christchurch (Canterbury College) et Dunedin (Otago). Plus de 600 kilomètres séparent les deux premiers, plus de 300 les deux autres. A cause des distances, le club théâtral d'un collège n'a guère de rapport avec les autres et cette décentralisation a sans doute été funeste.

Le club de Canterbury fut en tête pendant plusieurs années avant et après la guerre. Son succès était dû surtout à l'intérêt manifesté par un professeur, Sir James Shelley, dont l'enthousiasme pour le théâtre sous tous ses aspects contribua beaucoup à développer le goût théâtral parmi les étudiants. Il prit la responsabilité de transformer une partie du collège en un petit théâtre, appelé plus tard Théâtre Shelley, dans lequel on présenta régulièrement des spectacles bien joués, bien conduits, bien éclairés, de Shakespeare à Noël Coward.

Après sa retraite, Miss Ngaio Marsh s'intéressa au club. Elle était elle-même actrice, metteur en scène, et un écrivain bien connu. Sous sa direction, le Canterbury College accomplit avec succès des tournées en Nouvelle-Zélande et passa même la mer de Tasman jusqu'en Australie avec un répertoire qui comprenait *Macbeth*, *Othello* et *Six Personnages en quête d'Auteur*.

Le club dramatique de Victoria College, à Wellington, naquit, en 1927, sur les ruines de plusieurs cercles de théâtre, de débats ou de lecture, surtout grâce aux efforts de Miss Mary Cooley (aujourd'hui Mrs. R.H.C. Mackenzie). En 1931, il fut remarqué pour ses représentations de *L'Ange Noir*, de Trevelyan, et de *La Corde*, de Hamilton, dans un coin du gymnase. Il continua ensuite, à travers les habituelles vicissitudes financières et artistiques, jusqu'au jour où, en 1946, le succès d'une représentation de *Mr. Bolfry*, de Bridie, incita ses membres à la recommencer pour le public dans une plus grande salle, le Concert Chamber de Wellington. Depuis lors, le club joue une pièce par an au Concert Chamber, sans compter de nombreux spectacles dans son nouveau petit théâtre. Pour ses représentations au Concert Chamber (par exemple *Lucrèce* ou *Les Rivaux*), il a souvent recours à un metteur en scène expérimenté engagé au dehors.

Pour le club d'Auckland, les détails nous manquent, mais son histoire suit un cours identique. Il bénéficie depuis peu des conseils du professeur Musgrove. Quant à Otago University, à Dunedin, le comité du collège y prit, il y a deux ans, une initiative vraiment progressiste en nommant un professeur de théâtre et en choisissant, avec bonheur, un acteur et metteur en scène anglais bien connu, Mr. John V. Trevor. Depuis son arrivée, le club du collège, qui avait eu une carrière difficile, a repris un nouvel élan. Car, outre ses cours de littérature dramatique, Mr. Trevor peut enseigner la technique du jeu et de la mise en scène. Il est certain que le club d'Otago montrera la voie aux trois autres jusqu'à ce que leurs dirigeants décident de marcher avec leur temps et établissent officiellement le théâtre comme une part de la culture générale dans la vie universitaire.

En général, on peut dire qu'un irrépressible besoin de théâtre parmi la jeunesse a été la force qui animait les clubs dramatiques dans les collèges universitaires néo-zélandais. Sans que le théâtre fût reconnu officiellement comme un élément de notre culture et de notre patrimoine, les clubs ont lutté à travers des périodes difficiles. Mais chaque fois que les autorités, académiques ou autres, se sont intéressées aux efforts des étudiants, ces efforts ont été encore plus féconds et florissants.

Ronald Walker.

## PÉROU

Chaque année est attribué le prix des Auteurs nationaux. En 1951, le lauréat avait été Juan Rios, avec une *Médée* par laquelle la Comédie nationale a ouvert sa saison en 1952, dans une mise en scène de Nélida Quiroga et des décors de J. M. Ugarte. Cette tragédie est une curieuse transposition du mythe antique, Médée étant ici une Indienne qui aide Jason, le conquistador espagnol, à conquérir la Toison d'Or. Comme dans Euripide, elle tue ses enfants à la fin...

Le lauréat de 1952 a été Sebastian Salazar Bondy, déjà couronné en 1947 pour une farce et qui avait conçu cette fois un drame historique : *Rodil*. La Comédie nationale, toujours au Théâtre Segura, l'a créé en juillet. Le général Rodil est une incarnation de cette Espagne cruelle qui tentait, en 1824, de reconquérir le Pérou libéré. C'est aussi un vrai héros tragique, marqué par le destin et par ses propres contradictions. Coïncidence : il y a un siècle exactement, un écrivain péruvien, Ricardo Palma, avait écrit un *Rodil* aujourd'hui oublié après avoir été renié par son auteur même. Le manuscrit du *Rodil* de Palma a été retrouvé dans la bibliothèque d'un vieux club de Lima trois mois après la première du *Rodil* de Sebastian Salazar Bondy.

Luis Alvarez avait mis en scène cette création dans un décor de Fernando Szyszlo. Ce dernier avait fait également les décors des *Frères Karamazov*, de Dostoievsky, d'après l'adaptation de Copeau et Croué, traduite par Rodriguez Nache et mise en scène par Ricardo Roca Rey. La presse de Lima a jugé ce spectacle comme le plus grand succès de l'année.

Ugo Betti a été à l'honneur. La Comédie nationale a joué *Crime dans l'Ile des Chèvres*, et la troupe argentine de Lopez Lagar a présenté *Lutte jusqu'à l'Aube*. Cette compagnie qui est demeurée trois mois au Pérou nous a fait connaître en outre plusieurs œuvres du théâtre européen, notamment, *Liliom*, de Molnar, et *Les Ratés*, de Lenormand.

Signalons enfin qu'une troupe d'amateurs, dirigée pour la circonstance par Luis Alvarez, a joué une autre pièce de Lenormand : *Le Temps est un Songe*.

*

Quelques nouvelles enfin du théâtre dans l'organisation du pays. La Direction artistique du Ministère de l'Éducation veut réunir en congrès, en juillet 1953, des autorités théâtrales du continent américain pour que soient discutés les problèmes de l'art dramatique dans le Nouveau Monde. Un Festival international y présenterait des spectacles de tous les pays participants.

Le même Ministère étudie la création d'un Institut national du Théâtre, qui affilierait le Pérou à l'Institut International du Théâtre.

D'autre part, le Conservatoire de Lima a accordé des bourses d'études à sept jeunes Argentins qui viendront y travailler l'an prochain. Ce sont de bons échanges.

B. B. R.

## ROYAUME-UNI

*Théâtre Universitaire.*

La New Elizabethan Theatre Company, qui a donné à Londres une brève saison au Westminster Theatre, compte quelques acteurs qui ont débuté dans des compagnies universitaires. John Barton, le metteur en scène de *Henry V*, a longtemps travaillé pour la Marlowe Society à Cambridge. *Jules César* fut la première reprise de l' « Elizabethan » sous la direction d'un metteur en scène professionnel renommé. L'interprétation était solide mais manquait de caractère. On observait chez ces jeunes interprètes de belles qualités : débit aisé, clarté, intelligence. On n'était pourtant pas convaincu que l'exécution dépassât l'honnête moyenne, à la surface du texte. La deuxième représentation, *Henry V*, dirigée par Mr. Barton, eut un tout autre caractère. On aurait dit, cette fois, que les acteurs étaient partis du cœur même de l'œuvre. Plus aucun « bruit de surface » : l'action se développait, passionnante et ingénieuse. Certains interprètes se détachaient : Colin George, dans le Roi, ou Tony Robertson, qui souleva l'enthousiasme en apparaissant dans six rôles différents, dont le Chœur et Nym. Tout ceci semble indiquer

action was excitingly and inventively developed and in Colin George (the King) and Toby Robertson (who appeared—enthusiasm indeed—in no fewer than six parts, among them Chorus and Nym), we had actors of uncommon quality. If there is a moral, it is that a company of this sort is better when left to itself than when it calls upon outside aid.

In these days most of the University revivals at Oxford and Cambridge are produced by dons or undergraduates. Oxford's major society is the famous O. U. D. S., founded as far back as the eighteen-eighties: it has given several important actors to the professional stage. Lately the level has been only moderate; but there have been good things, and John Wood had considerable credit for a relishing performance of *Richard the Third* (he was himself part-producer). It was a good stroke in this to allow the luckless Anne to overhear the order to Catesby: "Rumour it abroad that Anne my wife is sick and like to die."

The O. U. D. S. was overweighted by its *Othello* and *Duchess of Amalfi*; but it did a *Hamlet* of merit not long ago (David Williams as Hamlet), and it has had an excellent actress in Margaret Butt, whose Imogen and Olivia I remember (both in open-air performances).

At Oxford (which has also its flourishing Experimental Theatre Club) the amateur actors have had the encouragement of a don with Nevill Coghill's experience. Similarly George Rylands at Cambridge has been a force with the anonymously-acting Marlowe Society, one of the founders of which was Rupert Brooke. It has been working since 1908, when it produced *Dr. Faustus*, and its fifty or so productions since then have included such rarities as—at a venture—*The Fair Maid of the West*, *The Revenger's Tragedy*, and, most remarkably, during the spring of 1953, *Titus Andronicus*. This is the least-regarded play in the Shakespeare canon. (Its last important London production was thirty years ago.) The Marlowe Society added to its achievement by acting *Friar Bacon and Friar Bungay* immediately after *Titus*: a night of more than three hours and a half.

In the text *Titus Andronicus* looks unactable, with its horrors—mutilation, stabbings and so forth—accumulating shamelessly; the last scene, with Tamora eating the pie in which her sons have been baked, is ludicrous. And yet in performance the play has a livid power: the Marlowe actors stemmed the laughter and kept one excited by the "attack" and narrative power of the business. Wisely, the producer began at the highest pitch. You cannot work gently into *Titus*: the only thing to do is to snatch the listeners' attention and to hold it as long as possible.

Undergraduate acting is at its best in Oxford and Cambridge; but London University has a society with enterprise, Leeds specialises in Pirandello, Bristol has an important Drama course, and at Edinburgh I have seen a remarkably good revival of *The Spanish Tragedy*, with the ultimate tongue-tearing, a theatrical sensation of its day. All the Universities do their share: none can say that the Drama is anywhere in decline.

Since I wrote last, the main excitements in the professional theatre have been classical productions. Thus at Stratford-upon-Avon we have had an *Anthony and Cleopatra* in which Peggy Ashcroft (whose Cordelia was the loveliest incarnation of goodness in her time) turns herself to the wanton of Nile. She suggests Cleopatra richly: the verse is spoken with intellectual command, and if now and then we are only on the threshold of the Queen's audience-chamber, that is simply because Miss Ashcroft must act against herself. We have to make certain mental reservations. Michael Redgrave's Anthony will certainly grow with the season; by now he is undoubtedly mining into the verse more deeply than at the première. As it is, the part is judged with precision. Glen Byam Shaw has produced with authority and without blurring pomp.

In London two of our major actors, John Gielgud and Paul Scofield, and one of our major producers, Peter Brook, have revived Otway's Restoration tragedy, *Venice Preserved*. If the dramatist had watched the first Lyric, Hammersmith audience, he would have found the attention and expectancy a tribute to his craft in narration and to his knowledge of the human heart. At the Old Vic we have had a very capable, plain *Henry the Fifth* (Bristol Old Vic, under Denis Carey), and a performance of the *Henry the Sixth* trilogy by Sir Barry Jackson's Birmingham Repertory players. Here attention concentrated, of course, upon the seldom-acted *Part One* which may be a jumble, but that does come excitingly to the stage in spite of academic doubt. Again the theatre owes much to the imagination and belief of Sir Barry Jackson. He is a great figure in the theatre of his time, and one of the least assuming.

J. C. Trewin.

★ ★

## U. S. A.

The sheer bulk of production in that vast and far-flung theatre "west of the Hudson" which Professor Henry Schnitzler describes in this issue makes it difficult to provide news notes that in any way encompass the whole subject. As Professor Schnitzler points out, there are some five thousand productions a year in the university, college and community theatres that dot the American landscape from Portland, Maine, to Portland, Oregon. The nature and the quality of the plays given in these theatres—numbering over two thousand in all—vary with each community, with each educational institution, with the vision and capacity of each director. But a certain overall pattern is clearly visible from the lists of plays that appear from time to time in various periodicals. To the theatres connected with universities, colleges and high schools goes in large measure the honor of keeping the classics in the public eye. In a recent listing covering college and university productions of last season we find, for instance, Shakespeare leading the way with major productions of eighteen different plays including *Love's Labour's Lost*, which Catholic University of Washington, D. C., is taking to Japan and Korea. Shakespeare might be said to be in continuous production, winter and summer, throughout the United States in spite of the fact that the professional theatre has markedly neglected him during the current season. But "off Broadway" he is a perennial favorite, the center of a number of summer festivals, and recently presented at Hofstra College (Long Island) on a stage which reproduces his Globe Theatre in every meticulous detail.

A quick glance reveals contributions toward a nation-wide classic repertory, which includes Sophocles, Aristophanes and Molière, Ibsen and Strindberg, Lope de Vega, Goldoni, Lessing, Gogol and Lorca. Among the modern European playwrights, Giraudoux and Anouilh lead the way, with *The Madwoman of Chaillot*, a favorite, and with several productions of *The War in Troy will not take place*, on the record. Anouilh's *Ring round the Moon* is this year's favorite with eight or ten productions in different parts of the country, while the Yale University Theatre presented the American première of *Colombe*. In Chicago, during International Theatre Month, Loyola University produced Michel de Ghelderode's *Barabbas* for the first time in America, and during the same period many interesting international theatre events were launched throughout the country, including an interracial production of *Julius Cæsar* given by the Honolulu Community Theatre and a Kabuki play, *Benten Kozo*, given in English by the University of Hawaii's Drama Department.

The community theatres which number some eight hundred (as listed in a directory published in the May issue of The Educational Theatre Journal) are chiefly concerned with providing first-rate, living theatre entertainment to the many communities to which the professional theatre rarely penetrates. Here the tendency is toward recent Broadway hits—as recent as possible. What the "tired business man" in New York likes is probably exactly what appeals to the "tired business man" of Kalamazoo, Michigan. So the Kalamazoo Civic Players in their charming theatre offer their public *Mister Roberts*, a hugely popular recent Broadway success now released for community theatre production, and *Bell, Book and Candle* by John van Druten, which had a long run in New York and on the road. It has been estimated that only about six per cent of the plays produced "off Broadway" are new. The accusation is made that the non-professional theatre, both college and community, does not sufficiently encourage the young playwright. Percentage in such matters are deceptive and often unfair. They do not take into account the fact that many colleges produce literally hundreds of new scripts in classroom form, but since in the nature of things few of these are ready for full-length performance, they do not appear on lists as new plays. On the other side of the ledger is the fact that many young playwrights who have had some experience but have not yet arrived, are reluctant to have their work performed except by expert actors under expert conditions. And, finally, most of the community theatres and even many university theatres are forced by circumstances to watch the box-office returns with an eagle eye. Unfortunately they find that the plays which have had Broadway runs and consequently nationwide advertising fill their theatres more profitably than new plays by unknown writers.

Only those theatres that are dedicated to the new player and have constantly followed a policy of presenting new scripts as often as possible have succeeded in developing a responsive and loyal audience. Such a theatre is that of Margo Jones in her Theatre '53 in Dallas, Texas. The Pasadena Community Playhouse and the Cleveland Play House, two of the oldest community theatres in the country, boast a good record of new plays over the years, and certain outstanding colleges and universities also make a special point of encouraging the young writer. The American Educational Theatre Association (A. E. T. A.) has a Manuscript Play Project which facilitates the use of new plays by member orga-

qu'une telle compagnie est meilleure lorsqu'elle est livrée à elle-même que lorsqu'elle fait appel à une aide extérieure.

Ces derniers temps, la plupart des reprises, à Oxford ou à Cambridge, ont été dirigées par des étudiants ou de jeunes professeurs. La plus importante compagnie d'Oxford est la fameuse O. U. D. S. (Oxford University Drama Society), dont la fondation remonte aux années 1880 : elle a donné plusieurs artistes importants à la scène professionnelle. Si le niveau récent n'a guère dépassé la moyenne, on y vit de bons spectacles. John Wood s'est signalé par une savoureuse interprétation de *Richard III*, dont il était un des metteurs en scène.

L'O. U. D. S. s'empêtra dans *Othello* et *La Duchesse d'Amalfi*, mais réussit, il y a peu, un *Hamlet* plein de mérite, avec David Williams dans le rôle titulaire, et révéla en outre une excellente actrice, Margaret Butt, dont je n'ai pas oublié les créations dans les rôles d'Imogène et d'Olivia. (Ces deux derniers spectacles, *Cymbeline* et *La Nuit des Rois*, ont eu lieu en plein air.)

A Oxford, qui possède aussi un florissant théâtre expérimental, les acteurs étudiants ont bénéficié des encouragements d'un maître, Nevill Coghill. De même, à Cambridge, George Rulands a beaucoup aidé la Marlowe Society, dont l'un des fondateurs fut Rupert Brooke et où les étudiants jouent anonymement. Cette compagnie date de 1908, année où elle monta *La Tragédie du docteur Faust*. Elle a réalisé depuis lors une cinquantaine de pièces, parmi lesquelles figurent des titres exceptionnels. Citons au hasard *The Fair Maid of the West*, *La Tragédie du Vengeur* et — ce qui est plus rare encore — au printemps de 1953 *Titus Andronicus*. Cette œuvre passe pour être la moins bonne de Shakespeare. (Sa dernière représentation importante à Londres remonte à une trentaine d'années.) La Marlowe Society compléta son spectacle avec *Friar Bacon and Friar Bungay*, qui suivait directement *Titus* et portait la durée de la représentation à plus de trois heures et demie.

*Titus Andronicus* paraît injouable tant les scènes d'horreur — mutilations, coups de poignard, etc. — s'y accumulent sans pudeur. La dernière scène, où Tamora mange un gâteau dans lequel ont été cuits les restes de ses fils, est particulièrement cocasse. Pourtant, à la représentation, la pièce atteignit une véritable puissance macabre. Les acteurs de la Marlowe Society arrêtèrent net les rires et tinrent le public en haleine dès l'attaque. Interpréter *Titus* avec élégance est impossible. Il faut harponner l'attention des spectateurs et la garder le plus longtemps possible.

C'est à Oxford et à Cambridge que le théâtre estudiantin atteint son meilleur niveau. Mais de son côté l'Université de Londres possède une troupe pleine d'entrain ; Leeds se spécialise dans Pirandello ; Bristol a une importante Section d'Art dramatique ; et à Edimbourg, j'ai assisté à une remarquable reprise de la *Tragédie Espagnole*. Toutes les universités participent au mouvement et on peut affirmer que le théâtre estudiantin n'est nulle part en déclin.

ACTUALITÉS

Depuis notre dernière chronique, les principaux événements dans le domaine professionnel ont rapport aux classiques.

A Stratford, on a vu un *Antoine et Cléopâtre* où Peggy Ashcroft, qui voici peu fut dans Cordelia la plus douce incarnation de la bonté, se tourne vers le « badinage sur le Nil ». Elle suggère admirablement Cléopâtre. Elle dit le vers avec intelligence et si, ça et là, nous ne sommes pas tout à fait dans une salle du trône, c'est que Miss Ashcroft doit jouer contre sa propre nature. D'où nos réserves. L'Antoine, de Michael Redgrave, va certainement grandir au long de la saison. Il fouille le texte, incontestablement, plus avant qu'à la première. Tel quel, le rôle est solidement établi. Glen Byam Shaw a mis l'œuvre en scène avec une maîtrise dédaigneuse de toute pompe ostentatoire.

A Londres, deux de nos meilleurs acteurs, John Gielgud et Paul Scofield, et un de nos meilleurs metteurs en scène, Peter Brook, ont repris *Venise sauvée*, la tragédie d'Otway. Si l'auteur avait pu observer le public de la première au Lyric d'Hammersmith, il aurait vu dans son attention soutenue un hommage à son art du récit et à sa connaissance du cœur humain.

A l'Old Vic, on a assisté à une représentation très sobre et pure de *Henry V* par l'Old Vic de Bristol sous la direction de Denis Carey, et à une représentation de la trilogie de *Henry VI* par le Birmingham Repertory Theatre de Sir Barry Jackson. On écouta surtout la première partie, très rarement jouée et proche du mélodrame, mais qui devient vraiment passionnante à la scène malgré les prévisions pessimistes des esprits académiques. Une fois de plus, le théâtre doit beaucoup à la foi et à l'imagination de Sir Barry Jackson. C'est une grande figure, et l'une des moins arrogantes, de notre temps.

J. C. TREWIN.

★ ★

# ETATS-UNIS

THÉATRE AMATEUR.

Le professeur Schnitzler décrit, dans ce même numéro, les nombreux et lointains théâtres disséminés « à l'ouest de l'Hudson ». Comment embrasser un aussi vaste sujet dans de nouvelles notes? Le professeur Schnitzler l'a fait remarquer : on donne cinq mille spectacles différents en une seule année dans les théâtres d'universités, de collèges et de communautés qui parsèment les paysages américains, de Portland (Maine) à Portland (Oregon). La nature et la qualité des pièces représentées sur ces scènes, qui sont au nombre de deux mille au moins, varient d'après les communautés, d'après les universités et surtout d'après la personnalité des metteurs en scène. Mais certains traits communs se discernent dans les listes de pièces que publient de temps en temps certains périodiques. Aux théâtres qui dépendent d'universités, de collèges et d'écoles supérieures, revient dans une large mesure l'honneur de maintenir les classiques sous les yeux du public. Dans la liste des spectacles universitaires ou scolaires au cours de la saison écoulée, nous trouvons Shakespeare en tête avec d'importantes productions de dix-huit œuvres différentes (l'Université catholique de Washington emmène *Peines d'Amour perdues* au Japon et en Corée). Shakespeare demeure constamment à l'affiche, hiver comme été, sur toute l'étendue des États-Unis, bien que les théâtres professionnels l'aient tout à fait négligé au cours de cette saison. Hors Broadway, il reste un favori fournissant le noyau de nombreux festivals d'été, et tout dernièrement, on l'a représenté au Collège de Hofstra (Long Island) sur une scène qui reproduisait le théâtre du Globe jusque dans ses plus petits détails.

Un coup d'œil rapide révèle un répertoire largement classique. Il comprend Sophocle, Aristophane et Molière, Ibsen et Strindberg, Lope de Vega, Goldoni, Lessing, Gogol et Lorca. Parmi les modernes, Giraudoux ouvre la marche avec *La Folle de Chaillot*, très prisée, et *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. *L'Invitation au Château*, d'Anouilh, a été le « clou » de l'année, joué dans neuf ou dix endroits à la fois, cependant que l'Université de Yale présentait, pour la première fois aux États-Unis, *Colombe*.

A Chicago, au cours du Mois international du Théâtre, l'Université de Loyola a créé en Amérique le *Barabbas*, de Michel de Ghelderode. Pendant cette même période, plusieurs événements d'ordre international ont eu lieu, par exemple une production interraciale de *Jules César*, donnée par le Community Theatre de Honolulu, et une pièce Kabuki : *Benten Kozo*, donnée en anglais par l'Université de Hawaï.

Les théâtres de communauté sont au nombre de huit cents, comme en témoigne la liste publiée en mai dernier par l' « Educational Theatre Journal ». Ils ont surtout pour but de fournir des divertissements de premier choix et des spectacles vivants aux collectivités que le théâtre professionnel n'atteint jamais. Ce sont surtout les plus récents succès de Broadway que leur public réclame. Ce que l'homme d'affaires de New-York souhaite voir après son travail est probablement ce que désire aussi l'homme d'affaires de Kalamazoo (Michigan). C'est pourquoi les Civic Players de Kalamazoo, dans leur charmant théâtre, offrent à leurs concitoyens le très populaire *Mister Roberts*, que les amateurs viennent d'avoir l'autorisation de jouer, ou bien encore *Bell, Book and Candle*, de John van Druten, qui a déjà fourni une longue carrière, à New York d'abord, puis dans tout le pays. On estime qu'il n'y a que six pour cent de pièces inédites dans l'ensemble des œuvres qui sont jouées hors Broadway. Qu'ils soient universitaires ou communautaires, on reproche aux théâtres non professionnels de ne pas encourager assez les jeunes auteurs. Les chiffres ne prouvent pas grand-chose. Ils ne rendent pas compte du fait que de nombreux collèges font jouer dans les classes des centaines de pièces inédites qui, ne constituant pas un spectacle complet, ne sont pas mentionnées sur les listes de créations. D'autre part, beaucoup de jeunes auteurs, possédant déjà une certaine expérience, mais n'ayant pas encore « percé », ne souhaitent voir jouer leurs pièces que par des acteurs qui ont fait leurs preuves. Enfin, la plupart des théâtres de communauté, et même bien des compagnies universitaires, sont contraints par les circonstances de se préoccuper de la recette. Ils sont bien forcés de constater que les pièces qui ont fait une carrière à Broadway et ont ainsi bénéficié d'une importante publicité sont celles qui remplissent un théâtre.

Seuls, les théâtres se consacrant aux pièces inédites et ayant pris l'habitude de les imposer régulièrement parviennent à s'assurer et à conserver un public d'auditeurs fidèles et avertis. C'est le cas pour le Théâtre 53 fondé par Margo Jones à Dallas (Texas). Le Community Playhouse de Pasadena et le Théâtre de Cleveland, deux des plus anciennes scènes communautaires du pays, peuvent se réclamer de bon nombre de pièces nouvelles ; certaines universités, certains collèges, exceptionnels, se sont fait un point d'honneur d'encourager les jeunes auteurs. L'American Educational Theatre Association comporte une section de

nizations. It acts as a clearing house and center of advice for producers everywhere. A. N. T. A. also circulates information on new scripts, and the I. T. I. is currently working on a project which may facilitate international exchange in this field, but this is still in the experimental stage. In New York, the New Dramatists' Committee is the most important recent organization established for the benefit of aspiring playwrights.

BROADWAY PRIZES

The new play, the new playwriting talent—how eagerly are these factors acclaimed in every theatre center in the world! Each country has its particular method of encouraging young talent, but obviously the greatest encouragement of all is a successful production on the professionnal stage. Every year, by way of further accolade, two major prizes are given in New York. These are the Critics Circle Award and the Pulitzer Prize. The Critics Circle this year honored William Inge for his play *Picnic*, which also rated the Pulitzer Prize, a double honor rarely achieved.

William Inge made a marked impression on thoughtful playgoers with his first important play, *Come Back, Little Sheba* (1950), a compassionate study of a marriage wrecked by alcoholism and indifference. This drama of suffering and frustration had a more spectacularly successful career as film than on the stage, though it was sensitively performed and directed in its original production. Shirley Booth, who played the wife in *Come Back, Little Sheba* on both stage and screen, won a Motion Picture Academy Award for her performance of the role, and an Antoinette Perry Award for her current acting in *The Time of the Cuckoo* by Arthur Laurents. Mr. Inge's prize-winning play *Picnic* was directed by Joshua Logan and brilliantly cast in all its vividly etched roles. The story, concerned with the effect of the sudden eruption of a vigorously young ne'r-do-well into a quiet backwater in a small mid-western town, is slight in action but full of atmosphere. Each of the five women in the play is affected in one way or another by the handsome, boastful young man, a native Liliom in blue-jeans who is running away from one sordid adventure and is sure to land in another. Bathed in the enervating heat of a summer day, caught in the romance and excitement of the wanderer's tall tales, the young girls and even the older women in the play react with frank abandon. The play is a study of mood and character in a specific locale ; it is tinged with a kind of muted poetry, the poetry and pathos of ordinary things, of adolescence, of hope, of futility. Admirably set by Jo Mielziner in a typical back yard between two clapboarded houses, it is, as was *Come Back, Little Sheba*, the work of a sensitive observer, a skillful playwright and a man of genuine theatric ability.

As is not inappropriate, the season in New York closed in a blaze of musicals, two of them more than usually glamorous. Carrying to the musical comedy stage the rage for Paris in the '90's which the current revival of interest in Toulouse-Lautrec has precipitated, *Can-Can* burst into town in a wild swirl of frilled skirts and high-kicking dancers. Music by Cole Porter, "book" by Abe Burrows, dances by Michael Kidd, sets by Jo Mielziner, costumes by Motley—all this spells a lavish evening in the theatre. The high spots prove to be the visual effects produced by Mr. Mielziner and Motley and the superb dances choreographed by Mr. Kidd. Lilo, imported from Paris, played a spirited Pistache, and the dancers were appropriately uninhibited. Rodgers' and Hammerstein's *Me and Juliet*, a backstage musical comedy reflecting the joys and sorrows of theatre life, also has the indefatigable Jo Mielziner as designer with Irene Sharaff as his costuming partner and Robert Alton directing the dancing. No lover of the gay tuneful art need lack entertainment in New York even though *South Pacific* has finally deserted its 44th Street residence after four years of uninterrupted success. It has now moved to Boston and will take to the wide road for an indefinite run.

A closing that carried with it greater finality than this departure was the performance given under the auspices of the American National Theatre and Academy for one night only to mark the end of the long and honorable career of the Empire Theatre on Broadway and 40th Street. This fine, dignified old theatre was built in 1893 by the famous impresario Charles Frohman when 40th Street was on the upper edge of the theatre district which was at that time actually on Broadway itself. The Empire has a remarkable history of brilliant productions, famous actors, world renowned playwrights, fabulous successes, including *Life with Father*, which ran 3.224 consecutive performances—the longest run in America's theatre history. The evening was one of reminiscences. *Highlights of the Empire* it was called and it spanned in scene and story sixty years of theatre life, beginning with the first play presented on its stage, *The Girl I Left Behind Me*. A member of the original cast, Edna Wallace Hopper, was present and played the role in which she made her debut on that stage so many years ago. The whole occasion was appropriately nostalgic and sentimental—a farewell to the last theatre still standing on the street called Broadway.

ROSAMOND GILDER.

## YUGOSLAVIA

Up to the last war, theatrical life in Yugoslavia was concentrated in the ten theatres of the three intellectual centres, Zagreb, Belgrade and Lublin. Today the number of theatres is five times as large, and many new centres of activity have sprung up. The most interesting is probably Skopje, centre of the Macedonian theatre. Ten years ago the Macedonian dialect had no literary existence. Now it can claim, not only translations from Molière, Shakespeare and Gogol, but original works. The Skopje opera company forms a distinguished ensemble as was demonstrated when they brought Gluck's *Orpheus* to Belgrade. It is probably the youngest theatre in Europe, but other towns have made similar progress—Rijeka and Zadar on the Croatian coast of the Adriatic, and Maribor and Sarajevo.

Zagreb, Belgrade and Lublin nevertheless retain their primacy. Belgrade has four theatres, including the Opera House. Zagreb and Lublin each have two and an Opera House. In the course of the 1951-1952 season the Opera companies performed a variety of international works, ranging from Rossini to Benjamin Britten, as well as works by Yugoslav composers from the Romantic Lisinski to Gotovac, a present day exponent of folklore opera. His *Eros fallen from the Skies* has won its way on to all the stages of Yugoslavia, and on to several abroad, particularly in Germany.

Interest in the classics of our national theatre continues unabated. The Yugoslav Drama Theatre in Belgrade (which disposes of the largest means) revived *Dundo Maroje* by Marin Drzic. This XVIth century comedy has held its place for fifteen years in all our national theatres. *Skup*, by the same author, was produced last year with great success in Zagreb by Branko Gavella, with Josip Petricic in the principal part. Last season the same theatre gave a XVIth century pastoral, *Dubravka* by Ivan Gundulic, produced by Tito Strozzi, which had lost none of its charm. The principal theatre in Lublin has built its reputation on the works of a Slovene, Ivan Cankar, who wrote sombre plays of social symbolism just after 1900. Stane Sever, Ancka Levarjeva, the Skrbinsek brothers and Cesar are considered the best actors of Cankar at the present time, and the Slovene actor, Slavko Jan, is the best producer of his works.

The most popular, as well as the most original contemporary playwright is Miroslav Krleza, author of a dozen or more dramas which range from symbolist expressionism to social realism. His work, and especially his cycle of *Glembajevi*, is constantly performed and every actor, producer and designer of any standing has collaborated in staging it. The theatres of Zagreb and Lublin gave his *Vucjak* last season, produced by Gavella, and at the National Theatre in Belgrade *Glembajevi* was produced by Rasa Plaovic.

Apart from revivals and performances of the regular repertoire, there have been many new productions. The new school is fertile and curious in its search for new scenic possibilities and means of expression. Subjects are mainly drawn from the recent revolutionary past. Authors new to the stage this season include Janez Potrc, the Franicevic brothers, Tito Strozzi, Milan Djokovic and Dusan Roksandic. There have been a very large number of new plays naturally not all of equal value.

It would be hard to say which of the foreign plays have been most often performed, but the brilliant successes were Æschylus' *Agamemnon*, produced in Zagreb by Gravella, Sophocles' *Antigone*, produced by Tomislav Tanhofer at the Yugoslav Drama Theatre in Belgrade, *King Lear* at the same theatre and *Richard III* in Lublin. A rendering of *Henry IV* in its entirety at the National Theatre in Belgrade is eagerly awaited. It is to be produced by Gavella, the 'doyen' of Yugoslav producers, and for the last twenty or thirty years a major figure in the world of our national theatre.

The Yugoslav Drama Theatre relies mainly on the Russian classics, but last season it broke with this tradition and produced Anouilh's *The Traveller without Luggage*. The other theatres of Zagreb, Lublin and Belgrade are more open to contemporary influences. *Ring round the Moon* has been played in Lublin and *The Thieves' Ball* in Zagreb and Belgrade. Zagreb also produced Giraudoux's *The Trojan War will not take Place* and Belgrade gave Salacrou's *Nights of Wrath*. Zagreb announces a forthcoming production of *L'Archipel Lenoir* (Salacrou) and has already performed *The Heiress* with Ervina Dragman and *All my Sons* by Arthur Miller. *The Death of a Salesman* has been given both in Lublin and Belgrade. At the beginning of the season Tennessee Williams' *The Glass Menagerie* was warmly received by the Croatian public. Plays from the English repertoire have also appeared in all three cities. Shaw is given everywhere;

« pièces en manuscrits » qui a pris pour tâche de faciliter aux membres de l'association la connaissance et l'utilisation de pièces inédites. Cette section joue le rôle de plaque tournante et conseille dans leur choix tous les directeurs. L'A. N. T. A. aussi fournit des renseignements sur les textes inédits et l'I. T. I. prépare un projet qui favorisera les échanges internationaux dans ce domaine. A New-York, le New Dramatists' Committee est le plus important des organismes récemment fondés pour venir en aide aux auteurs dramatiques débutants.

LES PRIX A BROADWAY

Avec quel empressement la pièce nouvelle, le jeune auteur doué ne sont-ils pas salués partout dans le monde ! Chaque pays a sa façon propre d'encourager les jeunes talents, mais l'encouragement le plus apprécié est une représentation réussie, sur une scène professionnelle. Chaque année, à New-York, deux grands prix sont décernés : le Prix du Cercle des Critiques et le Prix Pulitzer.

Cette année-ci, le Prix de la Critique est allé à William Inge pour sa pièce *Picnic* qui a aussi remporté le Pulitzer, double honneur rarement atteint.

William Inge fit grande impression sur les spectateurs « sérieux » avec sa première pièce importante *Come Back, Little Sheba* (1950), étude attendrie d'un mariage ruiné par l'alcoolisme et la négligence. Ce drame de la souffrance et de la frustration connut une carrière beaucoup plus brillante à l'écran qu'à la scène quoiqu'il ait été très finement joué et mis en scène dans sa version originale. Shirley Booth, qui avait joué *Come Back, Little Sheba* à la fois à la scène et à l'écran, remporta le Prix de la Motion Picture Academy pour ce rôle et le Prix Antoinette Perry pour son interprétation de *The Time of the Cuckoo*, d'Arthur Laurents.

Ce *Picnic* couvert de récompenses fut mis en scène par Joshua Logan et brillamment distribué, dans tous ses personnages fortement caractérisés. C'est l'histoire des réactions provoquées dans une tranquille petite ville de l'Ouest par la soudaine irruption d'un vigoureux et jeune propre à rien ; action mince mais riche en atmosphère. Chacune des cinq femmes de la pièce est touchée d'une façon ou d'une autre par le charme du jeune homme, sorte de Liliom en *bluejeans*, qui ne s'échappe d'une sordide aventure que pour atterrir dans une autre. Baignant dans l'énervante chaleur d'une journée d'été, prises au romantisme et à l'excitation des histoires qu'il raconte, les jeunes filles et même les femmes plus âgées s'y abandonnent sincèrement. Cette pièce est une étude d'atmosphère et de caractère dans un milieu déterminé ; elle est teintée d'une secrète poésie, la poésie et le tragique de la vie courante, de l'adolescence, de l'espoir, de la futilité.

Admirablement décorée par Jo Mielziner, dans une arrière-cour typique, entre deux maisons de planches, c'est, de même que *Come Back, Little Sheba*, l'œuvre d'un observateur très fin et d'un auteur d'une remarquable habileté théâtrale.

Comme de coutume, la saison de New-York s'est terminée dans une constellation de comédies musicales dont deux furent particulièrement brillantes. Accommodant au théâtre cette passion pour Paris 1900 que le renouveau d'intérêt pour Toulouse-Lautrec a précipitée ces temps-ci, *Can-Can* a fait irruption dans la ville avec son tourbillon de jupes froufroutantes et de jambes haut levées. Musique de Cole Porter, livret d'Abe Burrows, danses de Michael Kidd, décors de Jo Mielziner et costumes de Motley, tout ceci promet une brillante soirée au théâtre. Les moments réussis sont ceux où se déploient l'imagination visuelle de Mielziner et de Motley et les superbes instants chorégraphiques réglés par M. Kidd et où Lilo, originaire de Paris, se distingue en Pistache. *Me and Juliet*, de Rodger et Hammerstein, conte les joies et les peines des gens de théâtre vus des coulisses. Elle bénéficia également de l'infatigable Mielziner comme décorateur, d'Irène Sharaff comme costumier et de Robert Alton comme chorégraphe. Les admirateurs de cet art léger et chantant n'ont pas le temps de s'ennuyer à New-York, même si *South Pacific* a finalement déserté sa résidence de la 44e Rue après quatre ans de succès ininterrompu. La pièce est d'ailleurs en tournée pour un temps indéterminé.

Une fermeture qui signifie bien plus que ce départ fut la représentation donnée, pour un soir seulement, sous les auspices de l'American National Theatre and Academy pour marquer la fin de la longue et honorable carrière de l'Empire Theatre (Broadway, 40e Rue). Ce beau, ce noble vieux théâtre fut construit en 1893 par le célèbre impresario Charles Frohman. L'Empire possède une histoire riche en spectacles, en acteurs fameux, en auteurs de renommée mondiale et en succès fabuleux, tel ce *Life with Father* qui connut 3.224 représentations consécutives, battant le record de durée dans l'histoire théâtrale de l'Amérique. Cette soirée était intitulée *Highlights of the Empire* et elle embrassait sur la scène et dans l'histoire soixante ans de vie théâtrale, partant de la première pièce représentée sur son plateau *The Girl I left behind me*. Un membre de l'ancienne équipe, Edna Wallace Hopper, était présente et joua le rôle dans lequel elle avait fait ses débuts sur cette même scène, tant d'années auparavant. Soirée nostalgique et sentimentale à souhait, adieu au dernier théâtre encore ouvert sur cette rue appelée Broadway.

ROSAMOND GILDER.

★ ★

# YOUGOSLAVIE

Jusqu'à la dernière guerre, la vie théâtrale en Yougoslavie était concentrée dans les quelque dix théâtres des trois centres intellectuels : Zagreb, Belgrade, Liubliana. Aujourd'hui, le nombre des salles a quintuplé, et de nouveaux centres d'activité sont apparus. Le plus intéressant est sans doute Skopje, siège du théâtre macédonien. Il y a dix ans, le macédonien n'était qu'un dialecte sans existence littéraire. Aujourd'hui, il vit non seulement par des traductions de Shakespeare, de Molière ou de Gogol, mais par des pièces originales. L'Opéra de Skopje forme un grand ensemble dont la valeur s'est affirmée avec éclat lors de sa visite à Belgrade, notamment avec *Orphée*, de Gluck. C'est peut-être le plus jeune théâtre d'Europe. Essor similaire à Rijeka et à Zadar, sur la côte croate de l'Adriatique, comme à Sarajevo et à Maribor.

Toutefois, Zagreb, Belgrade et Liubliana conservent leur rang prédominant. Belgrade a quatre salles, dont un Opéra. Zagreb, deux et un Opéra, tout comme Liubliana. Les scènes lyriques ont monté, au cours de la saison 1951-1952, outre le répertoire international de Rossini à Benjamin Britten, des œuvres de compositeurs yougoslaves : depuis Lisinski, qui remonte au romantisme, jusqu'à Gotovac, qui s'inspire aujourd'hui du folklore. Son *Eros tombé du Ciel* a conquis toutes les scènes du pays et pas mal de scènes étrangères, notamment en Allemagne.

Les œuvres classiques de la littérature nationale se maintiennent bien entendu au programme. Le Théâtre Dramatique yougoslave à Belgrade (qui dispose des moyens les plus puissants) a repris *Dundo Maroje*, de Marin Drzic. Cette comédie du XVIe siècle est depuis quinze ans au répertoire de toutes les scènes nationales. *Skup*, du même Drzic, a été mis en scène avec grand succès l'an dernier à Zagreb par Branko Gavella avec Josip Petricic dans le rôle principal. Le même théâtre a donné la saison passée, dans la mise en scène de Tito Strozzi, une pastorale du XVIe siècle, *Dubravka*, de Ivan Gundulic, qui demeure attrayante.

Le principal théâtre de Liubliana a bâti sa réputation sur l'œuvre du Slovène Ivan Cankar qui écrivait des pièces noires, d'un symbolisme tout social, peu après 1900. Slavko Jan, acteur slovène, passe pour le meilleur metteur en scène actuel de Cankar ; Stane Sever, Ancka Levarjeva, les frères Skrbinsek et Cezar, pour ses meilleurs interprètes.

Le contemporain le plus joué — et le plus original de la littérature yougoslave — est Miroslav Krleza, auteur d'une quinzaine d'œuvres qui vont de l'expressionnisme symboliste au réalisme social. Ses pièces, surtout son cycle *Glembajevi*, ne quittent pas le répertoire, et il n'est pas un metteur en scène, un acteur ou un décorateur d'une certaine importance, qui n'ait collaboré à leur réalisation. Les théâtres de Zagreb et de Liubliana ont donné la saison passée son *Vucjak* dans une mise en scène de Gavella. Au Théâtre National de Belgrade, *Glembajevi* a été mis en scène par Rasa Plaovic.

Outre ces reprises et pièces de répertoire, les créations ont été nombreuses. La nouvelle littérature est très fertile et intéressante dans sa recherche de nouvelles expressions ou de nouvelles possibilités scéniques. Les thèmes majeurs viennent du récent passé révolutionnaire. Ont été joués pour la première fois cette saison : Janez Potrc, les frères Franicevic, Tito Strozzi, Milan Djokovic, Dusan Roksandic. La saison actuelle a déjà présenté beaucoup d'œuvres nouvelles avec, naturellement, des succès inégaux.

Il est difficile de désigner les plus jouées parmi les œuvres étrangères. Les plus grands succès ont été l'*Agamemnon* d'Eschyle à Zagreb (mise en scène de Gavella), l'*Antigone*, de Sophocle, au Théâtre Dramatique yougoslave de Belgrade, mise en scène par Tomislav Tanhofer ; *Le Roi Lear* au même théâtre et *Richard III* à Liubliana. On attend avec intérêt la première d'*Henri IV*, dans une version intégrale dirigée au Théâtre National de Belgrade par Gavella, doyen des metteurs en scène yougoslaves et personnalité majeure, depuis plusieurs décades, de notre théâtre.

Le Théâtre Dramatique yougoslave s'appuie surtout sur le répertoire classique russe. La saison passée, il a rompu avec cette tradition en montant *Le Voyageur sans Bagages*, d'Anouilh. Les autres théâtres de Zagreb, Belgrade ou Liubliana sont plus ouverts aux contemporains. *L'Invitation au Château*, d'Anouilh a été jouée à Liubliana, et *Le Bal des Voleurs* à Zagreb et à Belgrade. A Zagreb encore, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, de Giraudoux. A Belgrade, *Les Nuits de la Colère*, de Salacrou. Zagreb annonce *L'Archipel Lenoir* et a vu *L'Héritière*, avec Ervina Dragman, comme *Ils étaient tous mes Fils*, d'Arthur Miller. *La Mort du commis voyageur* a été donnée à Belgrade et Liubliana. Au début de cette saison, le public croate a chaleureusement accueilli *La Ménagerie de Verre*, de Tennessee Williams. Dans les trois villes paraît également le répertoire anglais. Shaw est à l'affiche partout : à Liubliana avec *Sainte-Jeanne*, à

*St. Joan* in Lublin, *Candida* in Belgrade and *The Philanderer* in Zagreb, this last being a premiere in Yugoslavia.

Theatrical activity has been intense ever since the end of the war, and every year unexpected new talents are revealed. The young bring new ideas both into drama and opera, and indeed the outstanding characteristic of our contemporary theatre is probably its youthfulness.

MARIJAN MATKOVIC.

# YUGOSLAVIA

★

# YOUGOSLAVIE

Belgrade avec *Candida*, à Zagreb avec *Philanderer*, cette dernière pièce pour la première fois en Yougoslavie.

La vie théâtrale étant devenue intense, on découvre tous les ans des talents inattendus. Les jeunes arrivent avec des idées nouvelles, tant pour la comédie que pour l'opéra. La jeunesse est sans doute une des caractéristiques du théâtre yougoslave.

MARIJAN MATKOVIC.

Agamemnon, *Eschyle. M : Branko Gavella. D : Kamilo Tompa. Théâtral National. Zagreb, 1952.*

*In the natural setting of the fortress of Lovrijenac. Dans le décor naturel de la forteresse de Lovrijenac :* Hamlet, *Shakespeare. M : Fotez. D : Racic. Dubrovnik Festival. 1952.*

★

Agamemnon, *Eschyle. M : Branko Gavella. D : Kamilo Tompa. Théâtre National. Zagreb, 1952.*

Mila Gojsalic, *Jakov Gotovac. M : Tito Strozzi. D : Ljubo Babic. Ch : Margarita Froman. Théatre National. Zagreb. 1952.*

Dépôt légal 4e trimestre 1953. Imprimeur nº 252.
Le Directeur-Gérant : OLIVIER PERRIN.

S. N. E. P. — Imprimerie Bobigny.
Printed in France.